

مكتبة
الأدب
المغربي

البداية والنهاية في الرواية العربية

مكتبة الأدب المغربي

البداية والنهاية
في الرواية العربية

د. عبد الملك أشهبون

البداية والنهاية في الرواية العربية

رؤية
للنشر والتوزيع

2013

مكتبة الأدب المغربي

الكتاب : البداية والنهاية في الرواية العربية
تأليف : د. عبد المالك أشهبون
المدير المسؤول : رضا عوض
رؤية للنشر والتوزيع
القاهرة : 012/3529628
8 ش البطل أحمد عبد العزيز – عابدين
تقاطع ش شريف مع رشدي
Email: Roueya@hotmail.com
فاكس : 25754123 (202) +
هاتف : 23953150 (202) +
الإخراج الداخلي : حسين جبيل
جمع وتنفيذ : القسم الفني بالدار
الطبعة الأولى : 2013
رقم الإيداع : 2012/21888
الترقيم الدولي : 978-977-499-073-1

جميع الحقوق محفوظة لـ رؤيـــة

مقدمة

لعل ما يسجل في الحقل النقدي العربي الحديث هو كثرة اهتمام نقادنا بالنص الروائي في مستوياته المعروفة: الشخصيات، السرد، الزمان، والمكان... لكننا قلما نجد انشغالاً ملحوظاً، سواء على مستوى التنظير أو التطبيق، بمكونين نصيين إستراتيجيين في بناء الرواية؛ ويتعلق الأمر بـ:«البداية» و«النهاية». فقد صار هذان المكونان الروائيان من شدة الجهل بهما كالمعلومين اللذين لا حاجة إلى بذل جهد يذكر فيهما. وعليه، فإن ما يطبع تناول الناقد والمبدع لهما كان لا يخرج عن دائرة التعميم تارة، أو اللامبالاة والتجاهل تارة أخرى.

ومن منظورنا الخاص، فإن هذين المكونين («البداية» و«النهاية») قمينان بالدراسة والتحليل، وذلك لتَظْهِير أهميتهما في كل تجربة روائية، بالنظر إلى استعمالاتهما المتعددة، ووظائفهما المتنوعة، ورهاناتهما الفنية التي تختلف من روائي لآخر، ومن

حساسية روائية لأخرى. فلا أحد ينكر أن سؤال كل من «البداية» و«النهاية» ينتصب شامخاً أمام كل روائي يفكر في وضع اللمسات الأولى أو الأخيرة في رحلة الألف ميل الروائية؛ رحلة روائية لا بد لها من نقطة بداية، ومآل ونهاية.

أما على مستوى القراءة، فإنه لا مناص للروائي ـ وهو يفكر في بداية الرواية ونهايتها ـ من استحضار القارئ المفترض الذي سيتواصل وسيتفاعل معه، إذ إن هناك أكثر من إمكانية لاجتلاب القراء أو تنفيرهم، سواء من خلال سحر البداية التي تنصب أحابيلها وفخاخها منذ الوهلة الأولى لكل راغب في الاطلاع على هذه الرواية أو تلك، أو بواسطة النهاية الروائية التي قد تستجيب لأفق الانتظار أو تخييه. وذلك ما ذهب إليه القدماء حين اعتبروا أن «حسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطية النجاح، ولطافة الخروج

إلى المديح، سبب ارتياح الممدوح، وخاتمة الكلام أبقى في السمع، وألصق بالنفس؛ لقرب العهد بها؛ فإن حسنت حسن، وإن قبحت قبح، والأعمال بخواتيمها...»[1].

ومما يجدر ذكره في هذا المقام، أن الدرس النقدي الغربي المعاصر بات يولي بداية العمل ونهايته في جميع الأجناس الأدبية أهمية خاصة. يقول الناقد الفرنسي الشهير رولان بارت: «إن الافتتاح منطقة خطرة في الخطاب، فابتداء الخطاب فعل عسير؛ إنه الخروج من الصمت... فدراسة مفتتحات السرد إذن هامة جداً، وهذه الدراسة لم تحصل بعد...»[2]. وفي هذا الصدد، يتحدث رولان بارت أنه كان يجد صعوبة في إقناع طلبته أن يختاروا كموضوع لأطروحتهم دراسة الجُمل الأولى في النصوص الروائية، معتبرا أنه موضوع عظيم وطريف.

من هذا المنطلق، فإعراض الناقد العربي المعاصر عن الوقوف مليّاً عند أهمية هذين المكونين، يعني ضمنياً، وبدون وعي منه، إبطال مفعول سحرهما وجاذبيتهما، من خلال عدم إيلائهما الأهمية التي يستحقانها في بناء العالم الروائي. كما أن موقف اللامبالاة ذاته نجد له أكثر من تجلٍّ لدى الروائي العربي، الأمر الذي يحرمه من

---

(1) ابن رشيق القيرواني: "العمدة"، تحقيق وتعليق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الرشاد الحديثة، (ب.ت)، ص:217.

(2) رولان بارث: "التحليل النصي"، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، منشورات الزمن، الرباط، 2001، ص:37.

حيازة أقوى مفاتيح النص الروائي، وأهم عناصر إثارة المتلقي واستمالته. فكان لا بدَّ من تدارك هذا النقص الحاصل في هذا المضمار، في أفق إعادة الاعتبار لهذين المكونين النصيين الإستراتيجيين في كل كتابة روائية.

أما مظاهر قصور النقد العربي في هذا المجال، فيمكن إجمالها في ما يلي:

- قلة الدراسات التي اهتمت بموضوع البداية والنهاية في الرواية العربية، مقارنة مع خصوبة ما كتب في النقد العربي القديم، وكذلك في النقد الغربي الحديث.
- حال الناقد هذا لا يبتعد كثيراً عن حال الروائي العربي الذي لا يُدخل في الحسبان أهمية البداية والنهاية في طقوس ما قبل الكتابة لديه.
- الإشارات الطفيفة من لدن بعض الروائيين، غالبا ما تتسم بالعرضية والهامشية، ولا ترقى إلى ما لهذا الموضوع من أهمية حيوية في بناء العالم الروائي.

من هنا يُشكِّل هذا الكتاب لبنة أساسية في صرح النقد العربي الذي طالما غمط هذين المكونين حقهما في الدراسة والتحليل، تأسيساً على هذا التفاعل النصي بين كل مكونات الخطاب الروائي، بدءاً بالنصوص المحيطة (عتبات النص)، وانتهاء بالنص الأساس الذي يشكل العمدة، ما دام هو المنطلق والمنتهى في الآن نفسه.

وعلى هذا الأساس، فإن المقاربة التي نرومها بهذا الصدد لا تقف عند افتراض أن البداية هي فضاء نصي للانتقال من خارج النص إلى داخله (ومن عالم الواقع إلى عالم التخييل)، وأن النهاية هي انتقال، كذلك، من داخل النص إلى خارجه (من عالم التخييل إلى عالم الواقع)، فحسب، بل تتعدى هذه المقاربة كل هذا وذاك، مشرئبة إلى بحث اشتغالاتها النصية.

من هنا وجب التأكيد أن سؤال كل من البداية والنهاية لا يأخذ فاعليته في التحليل، كما في استنتاج النتائج إلا من خلال فهم منطق التعالقات الممكنة بين عنصر البداية الروائية، مع بقية المكونات النصية السابقة (عنوان/ تعيين جنسي/ صورة غلاف...) واللاحقة (نص الرواية)، وكذا فهم طبيعة التفاعل بين كل ما سبق، وبين النهاية، باعتبارها ـ هي الأخرى ـ مكوناً نصياً هاما، يفترض فيه أنه يغلق السرد، ويُوقِف جريانه.

فمن صُلب هذه التوجهات الضمنية، يوظف هذا الكتاب جملة من الإجراءات المنهجية لمقاربة هذا الموضوع الطريف، مرتكزاً في ذلك على أساس تفاعل منظورين هامين هما:

ـ النظر إلى هذين المكونين من منطلق أن كل واحد منهما يشكل وحدة نصية ومقطعاً مستقلاً. وتتحقق هذه الرؤية التحليلية من خلال التبئير على كل مكون روائي بعينه بغية تحديد ماهيته، وتتبع وظائفه، والوقوف عند رهاناته الفنية.

ـ النظر إليهما (البداية والنهاية) في انتمائهما بالضرورة إلى النص

الأساس، فلا يلبث التحليل أن يأخذ على عاتقه مقاربة الجزء (البداية أو النهاية) في سياق الكل (النص الروائي). وهذا ما يسعف في إقامة ذلك الربط الجدلي ما بين الحد المستقل لكل من البداية والنهاية، وما بينهما باعتبارهما جزأين من كلّ نصيّ موسع، مع ضرورة مراعاة، في الآن نفسه، تلك العلاقة التفاعلية بين البداية والنهاية في علاقتهما بالنص الروائي برمته.

لهذا كان من المفيد كثيراً عقد مقارنة بداية الرواية بخاتمتها بين الفينة والأخرى، وذلك بغية التوقف على طبيعة التغييرات الحاصلة ما بين الوضعية الابتدائية والوضعية الختامية في مسار الرواية. كما أنه من المفيد، أيضاً، مقارنة بداية الرواية وخاتمتها ببدايات وخواتم روايات عربية أخرى للوقوف على ما يربط هذه الرواية أو تلك بتقاليد نوعها، وبنتاج عصرها.

هذا الإجراء الاحترازي الضروري، يجنبنا السقوط في مطب النظرة التجزيئية التي تتجاهل ـ عن عمد أو عن غير عمد ـ أهمية هذه العلاقة التفاعلية التي يتم فيها تبادل التأثر والتأثير بين كل أجزاء النص الروائي ذهاباً وإياباً. وذلك من منطلق رئيس مفاده: أن كل المكونات التي تحيط بالرواية (من عتبات)، وكذا بدايتها ونهايتها ما هي إلا عناصر نصية تدخل في لحمة النص وسداه، وتشكل كلاً متكاملاً، تستفز خيال القارئ، وتثير فضوله، وتستدرجه نحو عوالم النص.

بهذا المعنى، يقتضي كل تفكير حول هذين المكونين ضرورة

ربطهما بالكل النصي، من خلال بيان مبررات حضورهما بهذا الشكل أو ذاك، وآليات اشتغالهما، ورهاناتهما الفنية، من أجل التعرف على مسارات وتحولات هذا العنصر النصي، وربطه بحصيلة المنجز الروائي المتحقق، بمختلف تياراته وحساسياته.

فلا ريب أن مستقبل الخطاب النقدي العربي عليه النهوض على أرضية صلبة ومكينة، تستفيد من مجمل إنجازات النص الإبداعي في صيرورة تطوره وتحوله، وفي الآن ذاته استثمار مجمل الإنجازات النقدية المتحققة في هذا المجال. فالدرس النقدي الغربي حقق في الآونة الأخيرة تراكمات متعددة، لا شك أنها ستغني النقد العربي الحديث، وتثريه بإضافات كمية ونوعية، سواء على مستوى الإبداع الروائي وطرق تعبيره من جهة، أو على صعيد مستقبل النقد العربي الحديث، وذلك بتمكينه من حيازة أدوات إجرائية، وتصورات نقدية جديدة من أجل مقاربة النص الروائي في مجموع مكوناته.

هكذا يحصل لدينا الاقتناع أن مستقبل النقد العربي لا بد له من ارتياد آفاق بحثية جديدة، وفتح كوات غير مستكشفة، وهذا من شأنه أن يكسب النقد العربي آفاقًا أخرى من التحليل، واختبار منطلقات منهجية مغايرة، تمكِّنُ الباحث من إدراك القيمة الجمالية والفنية والتكوينية للنص الروائي في مختلف تحققاته النصية.

القسم الأول

خطاب «البداية» في الرواية العربية

تقديم عام

لم يكن خطاب «البداية» وليد الدراسات الحديثة فحسب، بل إنه مفهوم نقدي يرتد إلى التراث النقدي اليوناني والكلاسيكي، وإلى النقد العربي القديم(*)، من خلال المقترحات والتصورات التي قُدمت في هذا المضمار، قصد تحديد طبيعة هذا المكون النصي الهام، ورصد وظائفه، واستقصاء رهاناته الفنية.

(*) وجب التنويه هنا إلى أنه ليس هذا مجال توسيع إطار دراسة مفهوم "البداية" ليشمل تصورات القدامى والمحدثين، رغم أهمية التوقف عند مسارات تشكله تاريخياً وجمالياً، وهو ما قد يتيح للدارس المقارن فرصة تتبع وتسجيل الفروقات الحاصلة أو التقاطعات المشتركة بين التصورات القديمة والحديثة في الموضوع، من حيث تحديد المفهوم، ورصد وظائفه في البلاغة الكلاسيكية، وبالضبط في بلاغة الجنس الغنائي من جهة، والجنس الدرامي بصفة عامة، سواء تعلق الأمر بالتراجيديا أو الكوميديا، أو الخطابة من جهة أخرى.

وبالعودة إلى الدرس النقدي الحديث، يستوقفنا القدر الكبير من التعريفات التي تعمل على بسط وتحديد عناصر هذا المكون النصي، انطلاقاً من الجنس الأدبي الذي تصدر عنه تلك التعريفات (فنون النثر أو الشعر). إلا أننا لا ننكر حضور بعض القواسم المشتركة بين جميع الممارسات الأدبية، التي سنقوم بفرزها لتطوير البحث في بنياتها ووظائفها، واستثمار نتائجها في ما بعد.

فما يجب التشديد عليه بدايةً، هو أنه من الصعب تحديد مفهوم «البداية» الروائية في تعريف شامل جامع ومانع. ومرد ذلك إلى أن «البداية» لا تخص المجال اللساني وحده، بل تستعمل في مجالات أخرى عديدة (الحكي الشعبي، المسرح، الموسيقى...). حتى المقاربات التي قدمت في المجال اللساني، تنوعت وتفاوتت، وتراوحت بين فنون أدبية مختلفة، منها: البدايات السردية، الخطابية، والحجاجية... هذا ما انعكس على طبيعة تمثل وتحديد مصطلح

«البداية» نفسه، ومقابلته بمرادفات اصطلاحية متنوعة ومتفاوتة: المطلع، الاستهلال، المفتتح، المدخل... من هنا تصطدم معظم هذه التحديدات، مهما كانت مرونتها، بعجزها عن تغطية مساحات كل النصوص الأدبية في الزمان والمكان، ما دام لكل نص بداياته الخاصة، التي يصعب على أي تعريف أن ينطبق عليها بطريقة آلية.

أما من جهتنا، فإن حصر موضوع «البداية» في مجال أدبي محدد يُمكِّنُنَا من تحديد مجال الاشتغال، ويجنبنا، في الآن ذاته، مغبة السقوط في ما نريد أن نتفاداه ألا وهو التعميم. وهذا الأمر هو الذي يجعل من هذه المقاربة المقترحة نقلة جديدة في هذا المجال، وإضافة نوعية - لا كمية - إلى ما هو سائد ومعروف.

وعلى هذا الأساس، فإن الحديث عما يسمى بـ: «البداية» الروائية في النقد الغربي، يضعنا منذ الوهلة الأولى أمام حقل نقدي متعدد ومتنوع. ذلك أن ما يطبع أبحاث ثلة من النقاد في هذا المضمار (Lotman Andrea Del Lungo, J.L.Morhange, (Jean.Raymond, Gay Larroux, Barthes... هو اختلافهم النظري والمنهجي حول طبيعة هذا المكون النصي ورهاناته الفنية في اقتصاد الرواية، بحيث تفرَّد كل واحد منهم بتصوره لمفهوم «البداية»، حدودها ووظائفها. غير أن هذا الكم الوازن من الدراسات الغربية النظرية منها والتطبيقية ما زال لم يجب، بما فيه الكفاية، عن كل الأسئلة المطروحة والعالقة في هذا المجال. لكن هؤلاء النقاد، بالمقابل، أصروا جميعاً - رغم اختلاف وجهات

نظرهم ـ على أهمية دراستها، والتدقيق في مكوناتها، واستكشاف رهاناتها الفنية.

أولاً: «البداية» الروائية ورهاناتها الفنية

لم يعر النقد العربي اهتماماً كبيراً لموضوع البداية في الرواية التقليدية منها والجديدة، فباستثناء قلة قليلة من الدراسات (أغلبها عبارة عن مقالات) التي غامرت في بحث هذا الموضوع البكر (صبري حافظ، رشيد بنحدو، ياسين النصير، نور الدين صدوق، جليلة الطريطر، عبد الفتاح الحجمري، عبد العالي بوطيب، بوشعيب حليفي، حميد لحمداني...). فقد ظل موضوع «البداية» أمراً غير مفكر فيه، مقارنة مع مجموعة من القضايا الأخرى التي استأثرت باهتمام الناقد العربي.

وفي هذا الصدد، أجاد الناقد حميد لحمداني التعبير في توصيف هذا الموقف، حينما اعتبر أن خطاب العتبات (من جهتنا نضيف خطاب «البداية») كان غير ذي أهمية لدى الناقد العربي. لذا فالالتفات إلى هذه الظواهر النصية والإحساس بها بعد أن يكون الإدراك قد أخطأها أو أهمل لحظة عبورها هو دائماً «مؤشر على أننا أمام اكتشاف للشيء المألوف في لا مألوفيته: أي في جوانبه التي لم نكن نحس بها كما يجب أن نحس ونتعرف»[1].

(1) حميد لحمداني: "عتبات النص الأدبي"، مجلة: "علامات في النقد" (السعودية)، ج: 46، 2002، ص:22.

من هنا نقول: إن النقاد العرب كانوا، في أغلب الأحيان، في حالة حوار صامت مع خطاب البداية، يعتبرونه لحظة عبور عادية إلى النص، غير مبالين بدوره المركزي في بناء النص. كما أن منهم من كان يؤجل الحسم في شأن قيمة البداية ومدلولاتها إلى حين الانتهاء من قراءة النص برمته، ولكنهم غالباً ما لا يعودون إليها عندما تكون أحابيل النص قد أخذتهم إليها، وطوحت بهم عند تخوم النهاية.

1 - في تعريف «البداية» وكيفية تعيين حدودها

في إحدى مقالاته الهامة، يتساءل رولان بارت السؤال التالي: «من أين نبدأ؟»[1]. وحول هذا التساؤل بالذات ستنكب مجموعة من الدراسات النقدية الحديثة، باحثة عن مشاريع أجوبة، واقتراحات بخصوص هذا الموضوع البكر في الدرس النقدي الغربي آنذاك. فسؤال البداية الروائية يقضُّ مضجع الروائي، وهو يفكر في خوض الخطوة الأولى في رحلة الكتابة، والسؤال ذاته تتولد عنه أسئلة متعددة ومتنوعة نذكر منها:

- ما هو مفهوم «البداية»؟ وما هي حدودها؟
- كيف تتولد «البداية» وتتخلق؟ وما هي الوسائل التي يمتلكها الكاتب لينجز هذا الانتقال من خارج النص إلى داخله، ومن البداية إلى النهاية؟

---

(1) Roland Barthes : «**Par ou commencer?**», In : "Poétique"، N° 1, 1970, p: 3.

ـ ما هي طبيعة العلاقة بين البداية ومحفل التلقي؟

ـ وأخيراً ما هي الرهانات الفنية للبداية؟

لقد ساد تعريف «البداية» (Incipit) باعتبارها «الكلمة الأولى أو الجملة الأولى التي تسمح بتعيين نص ما ـ القصيدة عموما ـ كان يخلو من العنوان»[1]. فمن خلال هذا التحديد لا يجد القارئ صعوبة في ضبط مفهوم «البداية» المتعلقة بالكتابة الشعرية. غير أن سؤال «البداية» هذا توسعت آفاقه، وتعددت مرجعياته، واختلفت رهاناته الفنية باختلاف الأجناس الأدبية، والحساسيات الفنية. من هنا لا يجب الخلط بين حد الجملة في النص الشعري وحدِّها في النصوص السردية، وإن كان البعض لا يتحرج من اعتبار البداية الروائية هي نظير الجملة الأولى، وهو تصور بسيط يحتاج إلى الكثير من التمحيص والتدقيق.

وهنا نستحضر تصور لوري لوتمان الذي يعتبر أن «البداية» تدخل في نطاق مفهوم «الإطار»[*] (Le cadre) ، بحيث تفقد

---

(1) «**Dictionnaire des littératures de langage française**», Paris, Bordas, 1987, p: 1165.

(*) يرى لوري لوتمان أن مفهوم الإطار متعدد الاستعمالات، بتعدد الفنون التعبيرية، فهو: «إطار اللوحة، وأضواء الركح في المسرح، وبداية ونهاية كل أثر أدبي أو موسيقي، ومساحات ترسم حدود الشيء المنحوت أو البناء المعماري. إنها أشكال مختلفة لقانون عام للفن، ذلك أن الأثر الفني يشكل منوالاً محدوداً (Fini) لعالم غير محدود (Infini)».

- Louri Lotman : «**La structure du texte artistique**», Gallimard, 1973, p: 300.

البداية استقلاليتها عن هذا الإطار الشامل الذي يسيجها. فقد جرت العادة أن يميز النقد بين ثلاثة عناصر مكونة للعالم الروائي، وهي على التوالي: العقدة والتشخيص والإطار. من هنا يحق لنا القول: إن البداية حدٌّ إشكالي؛ لأن هذا الحد يعيد تقطيع سؤال معرفة: من أين يبدأ النص؟ وأين ينتهي؟

كما أن هناك تصوراً آخر بخصوص تحديد مفهوم «البداية» الروائية، ومفاده أن النص الأدبي يُبنى على ثلاث مراحل أساسية هي: الجملة الأولى، ثم الفقرة الأولى، وأخيراً النص في مجمله.

أما بخصوص حدود الجملة/ البداية، فهناك من يرى أنها تخضع عادة إلى المعايير الثلاثة التالية:

ـ المعيار الطباعي (Typographique): اعتبار «البداية» كتلة من الكلمات التي تقع بين نقطتين (عادة ما تفتتح الجملة في اللغة الفرنسية بكلمة تبتدئ بالحرف الكبير (Majuscule)، وتنتهي بنقطة نهاية تقفل تلك الجملة)(*).

(*) على مستوى المعيار الطباعي، يجد القارئ نفسه أمام بعض الملفوظات الابتدائية المنزاحة في شعر مالارمي (Malarmé) وغيره من الشعراء الحداثيين. إنها ملفوظات شعرية لا تخلو من ثورة على تعريفات الجملة المحددة أعلاه. فمنهم من درج على عدم افتتاح قصائده بالحرف الكبير، كأنها يقصد إيهام القارئ بأن النص له ما يسبقه في الزمان والمكان. وبذلك يعطينا هذا الخرق الشكلي تصوراً مغايراً عما كان من تصورات أخرى سائدة في ضبط حدود الجملة من منظور مادي وشكلي. الأمر الذي حدا ببعض الدارسين إلى الأخذ بعين الاعتبار مؤشرات تعيينية مصاحبة، =

ـ المعيار الدلالي (Sémantique): المقصود منه أن الجملة هي عبارة عن كتلة من الكلمات التي يُفترض فيها اكتمال معناها.

ـ المعيار التنغيمي (Intonatif): هذا المعيار ذو بعد تنغمي مميز، محدود بواسطة وقفتين...»[1].

إلا أن كل هذه التحديدات وغيرها، بقدر ما تتضمن قدراً من الفعالية في الضبط، فإنها لا تخلو ـ كذلك ـ من هشاشة قد تسمها أمام التطورات التي تعرفها الممارسة الكلامية بصفة عامة، والإبداعية بصفة خاصة.

وعليه، سيغدو البحث عن حدود «البداية» في الخطاب الروائي من القضايا النقدية الإشكالية، على الخصوص في الرواية الجديدة، نظراً للصعوبة التي تكتنف عملية وضع الحدود النصية من طرف هذا الروائي أو ذاك. ومردّ ذلك، افتقادنا، كقراء وباحثين، إلى معايير وضوابط نصية دقيقة تشكل مرجعية القارئ والناقد معاً، في سياق جنس أدبي (الرواية مثلاً) لم يكتمل بعد مسار تشكله، إضافة إلى أن قضية الحدود أصبحت واهية في الإبداع الحداثي، مما أدى إلى بلبلة وتشويش ملموسين لدى القارئ عند رغبته في تعيين هذه الحدود ضمن إطار إستراتيجية القراءة.

= ولكنها مغايرة لما هو معروف من معايير، كلغة البياض المحيط ببعض الجمل التي تتصدر دواوين بعض الشعراء، ونقط الحذف...

(1) Laurent Jenny : «La phrase et l'expérience du temps», In : "Poétique", N° 79, 1989, p: 278.

غير أن الباحثين يصرون على أن تعيين الحد، والوقوف عند تخومه مسألة ترتبط بإمكانات القارئ المتمرس على تخمين تلك الحدود، وحدس مواقع الاسترسال أو التوقف في أي ملفوظ ابتدائي مفترض. ففي مجال الكتابة الروائية ذات النفَسِ الحداثي، نجد هناك ثلة من الروائيين الطليعيين يتعمدون العبث بهذه التحديدات الصارمة، سواء من خلال الاستخدام غير المألوف لعلامات الترقيم، أو التخفف من سلطتها جزئياً، أو إلغائها طوال الصفحة أو أكثر من ذلك؛ لذا يصبح الحد النصي هو البياض الذي لا ينتهي بنقطة أو غيرها...، «كما هو شأن شهرزاد التي تبث كل جملة [لا لكي تتوقف بل] لكي لا تنتهي»[1]، ومن هنا، أيضا، غياب علامات الترقيم (Ponctuation) (وضع النقط والفواصل بين الكلمات لإيضاح مواضع الوقف والمساعدة على الفهم) في بعض النصوص الروائية العربية.

هذا الإجراء الفني الجديد، شكل طريقة متميزة واستثنائية في الكتابة، يلتزمها بعض كتاب الرواية في الكشف عما يدور في نفوس شخصياتهم بعيداً عن تقديم الحدث أو الحوار، ومن غير تقيد بالترتيب النحوي أو المنطقي للقول الأدبي. فالغرض من تسجيل الكلام على هذه الطريقة هو «الإيحاء بحركة العقل المتدفقة المستمرة بكل ما تشتمل عليه من تداعي المعاني من غير ضبط ولا منطق»[2].

(1) Ibid, p - p: 280- 281.

(2) مجدي وهبة وكامل المهندس: "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب"، مكتبة لبنان، بيروت، ط:2، 1984، ص:389.

ففي الأدب الغربي، نجد نظير هذه الصياغات التعبيرية المنزاحة متحققة في روايات كل من جيمس جويس **(James Joyce)** وفرجينيا وولف **(Virginia Woolf)** وغيرهما. وفي هذا الصدد، نتذكر ـ على سبيل المثال ـ ذلك المونولوج الطويل لشخصية مولي بلوم **(Molly Bloom)** في رواية جويس بعنوان **"Ulysse"**. هذا المونولوج لا يتضمن أية علامة ترقيمية، بحيث كان من السهل تقطيع النص إلى جمل كاملة البناء، وإعادة بناء تلاحمها السردي والدلالي(1).

أما في العالم العربي، فقد انتشرت ظاهرة التلاعب بعنصر الترقيم لدى كتاب الرواية الحداثية، وذلك بتجاهل هذه العلامات جزئياً، كما نجد مع إدوار الخراط ومحمد عز الدين التازي وأحمد المديني وعبده جبير وغيرهم. ويتجلى التغييب الكلي لعنصر الترقيم في "حكاية وهم مغربية" (1994) لأحمد المديني، التي يفتتحها بهذا المقطع الخالي من علامات الترقيم المتعارف عليها: «كأني سأنحت جبلاً أو أكسر صخراً كأني سأمسك بالأرض كاملة مدورة أو مسطحة بين يدي وأشرع للمرة الأولى بقراءة طالع العالم ومنه إلى استكناه أسرار البشرية وسر ما جعلني أكتب الكلمة الأولى تصطادني قاذفة بي في مطلق لا يمسك به إلا جنون شكل شاسع تليه دائرة مقلصة يعقبه انتشار تتوالى إثره حركات لخطوط دائرية تحدث

---

(1) Maurice Couturier : «**La figure de l'auteur**», Ed. Seuil, Paris, 1995, p:150.

بينها تقاطعات...»[1].

فإذا تأملنا بداية هذا النص، وجدناها خالية من علامات الترقيم، وذلك ما يضفي عليها انزياحاً أسلوبيا ودلاليا ملحوظين. فقد جرت العادة أنه لكي يكون النص مفهوما لا بد من الربط بين جمله، لأن الذهن لا يدركه إلا مرتباً أو منظماً تبعاً لحتمية خطية الكلام، وإلا كان النص كلاماً مفككاً ومبعثرا وغير مفهوم.

نخلص مما سبق إلى أن التعلق بمعيار حدود الجملة في ضبط البداية الروائية، أبان عن عدم فاعليته مع ما استجد من متغيرات تعبيرية وأسلوبية، طاولت الكتابة الروائية في مجموع مكوناتها. فلم يعد من المناسب جعل مقياس حد الجملة معياراً للبداية الروائية؛ لأن الاحتكام إلى هذا المعيار في واقع الكتابة الروائية الراهن غير حاسم، كما لم تعد البداية، كذلك، تشغل الجملة أو الفقرة، بل غدت تتعدى ذلك إلى الصفحة أو أكثر من ذلك. وهذا ما نجده متحققاً في بعض كتابات كل من: محمد برادة "لعبة النسيان"، و"ذات" لصنع الله إبراهيم، و"باب تازة" لعبد القادر الشاوي، خلالها يعمد هؤلاء إلى توسيع حدود رقعة البداية، وتمديد تخومها أكثر فأكثر.

بناء على ما سبق، يظل سؤال حدود «البداية» الروائية مطروحاً بكل تشعباته وتفريعاته:

(1) أحمد المديني: "حكاية وهم مغربية"، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1994، ص 7.

- هل ستتبع المعيار الدلالي في تحديد البداية الروائية؟ أم الشكلي؟ أم وجب الاعتماد على ما يوحي به الحدس وتهدي إليه البصيرة؟ أم أن الأمر يختلف باختلاف القراء والقراءات؟ وبصيغة أخرى، هل وجب التقيد بالمعنى الحرفي لمصطلح البداية أم توسيع أفق النظر بخصوص هذا الخطاب، لما يستضمره من دلالات ثاوية، وما يحيل عليه من أبعاد؟

تفضي بنا هذه الأسئلة إلى استنتاجات أهمها: أنه ليست هناك معايير نصية صارمة بخصوص طبيعة ملفوظ البداية في الرواية من حيث الكم أو الكيف. يستتبع هذا الاستنتاج أن فن صياغة البداية لا يخضع لقيود شكلية يكون الروائي ملزماً بالامتثال لها، بل فيها قدر كبير من الحرية الفردية المتعلقة بذات الروائي وهو يضع بدايته التي قد تكون أطول قليلا من الجملة الواحدة، باعتبارها وحدة افتتاح دنيا، إلى حدود أوسع قد تشمل الصفحة أو أكثر.

ومع ذلك، فثمة نصوص روائية أغلبها مبني على صياغة البداية بشكل لا يجعلها تتجاوز الصفحة الأولى أو أقل. ويمكن تلمس ذلك في روايات نجيب محفوظ الوفي لقواعد الفن الروائي التقليدي... كما أننا واجدون - لا محالة - في روايات الحساسية الجديدة ما يعاكس ذلك التصور التقليدي، إذ تظهر البداية بصورة مستترة، تفصح عن نفسها وفق تركيب متداخل من الفقرات والتيمات التي تتشابك وتتظافر، لتشكل في النهاية وجهة نظر تجاه الكتابة الروائية، ورؤية للعالم كذلك.

من هنا، فإن أية محاولة لحصر البداية خارج سياقها الوظيفي، وبمعزل عن تحققها النصي لهي من قبيل الإجراء الذي لا يأخذ بعين الاعتبار الفرضيتين التاليتين:

1 ـ لا يمكن تقديم تعريف للبداية الروائية، باعتبارها جملة محددة، انطلاقاً من عزلها عن السياق السردي نفسه، ما دامت هذه الجملة لا تكتسب صفتها إلا من خلال اندراجها ضمن هذا السياق بالذات.

2 ـ بما أنه من غير الممكن النظر إلى الجملة السردية بمعزل عن سياقها، «وبما أن صفة "السردية"، التي تصبح مكوناً من مكوناتها، فإن أية محاولة لاقتراح وجهة نظر حدِّيةٍ للجملة السردية عليها أن تأخذ بعين الاعتبار التعالق الممكن بين جملة سردية ما وجملة سردية سابقة أو تالية لها»[1].

ومع ذلك، فهناك علامات نصية أساسية، توحي للقارئ بحدوث الانتقال من بداية النص إلى عرضه، وهي علامات نسبية وليست نهائية، نذكر من أهمها:

ـ استحضار الكاتب لتعيينات من نوع خطي: نهاية فصل أو فقرة، أو إدماج لفضاء أبيض، أو فراغ من شأنهما أن يفصلا بين البداية النصية، وما يليها فصلاً ضمنياً.

---

(1) عبد الفتاح الحجمري: "التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية"، منشورات شركة النشر والتوزيع ـ المدارس، الدار البيضاء، ط:1، (بدون تاريخ النشر)، ص:20.

- حضور آثار نهاية السرد الأولي المفتتح به من خلال مؤشرات من قبيل: إذن، بعد هذه البداية، هذا التقديم...
- الانتقال من مقطع سردي إلى آخر وصفي، والعكس صحيح.
- حصول تغير في الصوت السردي أو المستوى السردي.
- تغيير في موضوع التبئير.
- نهاية لحظة حوارية أو مونولوجية (أو الانتقال إلى لحظة نصية حوارية أو مونولوجية).
- تغيير في زمنية الحكي (حذف، اختلال زمني ... إلخ) أو في فضائه[1].

بعد تمثلنا لطبيعة العلامات النصية التي تصلح كمشيرات نصية لحدود البداية الروائية، نخلص إلى أن تعيين حد البداية في الخطاب الروائي مسألة تتأرجح بين تصورين مركزيين هما: تصور من يفهم البداية على أنها أول جملة في العمل الروائي؛ وهو التحديد القديم الذي يستمد مشروعيته من التحديدات الواردة في البلاغة التقليدية، وفي بعض القواميس التي تناولت المفهوم من منظور أجناس أدبية مختلفة عن الرواية (الشعر أو الخطابة)، بينما يذهب دعاة التصور الثاني إلى اعتبار أن البداية الروائية قد تتعدى الجملة

(1) Andrea Del Lungo : «**Pour une poétique de l'incipit**», In :"Poétique", N° 94, 1993, p:136.

الأولى لتمتد إلى الفقرة، يليه إلى الصفحة أو الفصل بأكمله. وهذا التصور الأخير هو الذي ستندرج فيه مقاربتنا في تحليل خطاب البداية في الرواية العربية.

2 - الرهانات الفنية للبداية الروائية

إن المقصود بالرهان (Enjeu) الفني، في هذا السياق، الطريقة التي تنتظم بها الأحداث في أية بداية رواية، وذلك من منطلق ما يراهن عليه الروائي، وهو يستحضر صورة القارئ المفترض. فطريقة الكتابة هي التي توجه حبكة الرواية نحو وجهة ما، لكونها تبحث دائما عن أثر تخلفه لدى المتلقي.

ولطالما شكل موضوع «البداية الروائية»(*) رهانًا أساسيًا بالنسبة لكل من الروائي والقارئ على حد سواء، حيث يواجه الاثنان ذلك السؤال المؤرق، حول كيفية فتح مزلاج الكلام،

(*) تعددت تسميات «البداية» الروائية لدى النقاد العرب بتعدد وجهات نظرهم في الموضوع، هكذا يفضل رشيد بنحدو توظيف تسمية «المطلع»، في حين يحلو لياسين النصير وعبد العالي بوطيب استعمال لفظة «الاستهلال»، أما جليلة الطريطر فتسم البداية «فاتحة»، بينما أجمع باقي النقاد على مصطلح «البداية»، ونذكر منهم بينهم: صبري حافظ وبوشعيب حليفي وصدوق نور الدين... وبدورنا استقر اختيارنا على مصطلح «البداية» الروائية، لأننا نرى أن «البداية» هي المصطلح الأقرب والأنسب في هذا السياق المخصوص، ما دام «المطلع» له بعد تراثي شعري (خطاب المطالع والمقاطع)، و«الفاتحة» لها بعد ديني، أما «الاستهلال» فيتسم بكثير من التعميم...

والدخول إلى عالم النص، كسؤال لا معدى عنه، ألا وهو سؤال: «كيف نبدأ»؟

هذا السؤال المركزي ينقلنا إلى الحديث عما في حوزة الروائي من وسائل فنية، بها يضمن عملية الانتقال من خارج النص إلى داخله، أو عن صيغ البداية المألوفة وقواعد الربط بين العالمين الواقعي والخيالي، الأمر الذي سيسمح لنا بإثارة المتغيرات التي طرأت على هذه الصيغ التدشينية النمطية، إضافة إلى تقفي أثر وظائف هذه البدايات.

ومن جهتنا نرى أن كل مفصل من مفاصل العمل الروائي ـ صغيراً كان أم كبيراً، وأينما كان موقعه في فضاء النص ـ يضطلع بدور ما من الأدوار في اقتصاد الرواية ككل. فلا يمكن الحديث عن اعتباطية أي مكون من مكونات العالم الروائي، سواء تعلق الأمر بعتبات النص (عنوان، صورة الغلاف، إهداء، مقدمة...)، أو بعنصري البداية والنهاية. وصدق من قال: «إذا قرأت في الصفحة الأولى لرواية، أن ثمة مسمارًا على الحائط، فإنه يجب ألا تنتهي الرواية حتى يشنق البطل نفسه على ذلك المسمار».

أما بخصوص الرهانات الفنية للبداية الروائية، فهي متعددة ومعقدة في الآن ذاته، ويمكن أن نلخص خطوطها العريضة كالتالي:

ـ الرهان الأول: افتتاح النص (Commencer le texte)، من هنا تكتسي الجملة الأولى ـ باعتبارها الجملة النواة (Phrase-

noyau) وموقع الانطلاق ـ في المحكى الروائي أهمية مزدوجة: فهي تمثل جسراً نصياً يتم فيه الانتقال ذهنيا من عالم الأشياء، إلى عالم الكلمات. وغالبا ما يترافق هذا الانتقال لدى القارئ ـ الذي يمنح الذات القارئة وجودها الفعلي بعد أن كانت موجودة بالقوة فقط ـ بإحساس غامض من مغبة الإقدام على ولوج عالم النص. هذا التردد والحيرة والارتباك قد يثني القارئ عن مواصلة القراءة قبل الأوان؛ والسبب في تلك الحيرة «يرجع إلى أن القارئ، لحظة بداية اقتحامه للنص، يكون بعد مشدودا إلى عالم حياته اليومية، وأن مبارحته له، باعتبارها تخطياً لهوية وجودية حقيقية، لن يكون إجراءً عادياً ولا بسيطاً من جهة ثانية»[1].

ـ الرهان الثاني: **جذب اهتمام القارئ** (Intéresser le lecteur)، وذلك بتحفيز وتنشيط رغبة القراءة لديه. ويتجسد هذا الرهان بالدرجة الأولى في **الوظيفة الإغرائية** (F. Séduction). ذلك أن نظير هذه البداية تسعى بكل إمكاناتها الفنية إلى وضع قارئها في حالة ترقب قصوى، في انتظار ما سيحدث، بحيث تحثه البداية على الانغماس في تتبع التفاصيل، لمعرفة ما يثوي خلف سطور هذه البداية المشوقة من أحداث ووقائع.

فكل مفتتح نصي هو نوع من التموقف، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار سلطة القارئ التي لها أحكامها النافذة سواء بالإقبال أو

---

(1) رشيد بنحدو: "**بلاغة الاستهلال في روايات عبد الكريم غلاب**"، مجلة: "**فكر ونقد**"، السنة الثانية، العدد 11، 1998 ص:99.

بالإدبار على تداول النص. وعليه، فإن جذب القارئ، وجعله أسير النص يعتبر إستراتيجية حاسمة من إستراتيجيات البداية[1]. ذلك أن عنصر الإغراء هذا، إضافة إلى ما ذكر، يعتبر هامشاً جارفاً للقراء، بحيث ينقادون إلى معرفة ما وقع، أو ما يقع، أو ما سيقع، إشباعاً لفضول جامح يتلبسهم، ويجعلهم أسرى لعبة الحكي منذ الوهلة الأولى.

على هذا الأساس، يمكن اعتبار الإثارة الروائية ـ في جوهرها ـ وسيلة تحريك للحالة الحكائية بعد لحظة سكونها، أما المستهدف إثارته في البداية الروائية، فقد يكون عقل القارئ أو عواطفه أو خياله، ولهذا تختلف أساليب الإثارة، باختلاف ألوان الرواية، وطرق كتابتها...

غير أن ما يمكن الخلوص إليه، هو أن الإغراء متعدد الأشكال، ومتنوع الأساليب؛ فقد تكون البداية واضحة المعالم، في صنف من الروايات، وقد يتحول السر الملازم للمحكى الافتتاحي في صنف آخر إلى ما هو غريب، يتصف بالعنصر الاستيهامي (Fantastique)، أو العجائبي (Merveilleux) في بعض المواقف[2].

(1) Andrea Del Lungo : «**Pour une poétique de l'incipit** », In :"**Poétique**", N° 94, 1993, p: 131.

(2) Herman Parret : «**Les arguments du séducteur**», In :"l'argumentation", Philosophie et langage, Mardaga, 1991, p: 200.

- الرهان الثالث: وضع الخيال على مسرح الأحداث (Mettre en scène la fiction)، وبالتالي بناء عالم الخيال من خلال الإحالات المتنوعة المقتضبة التي يمكن اعتبارها معالم أساسية، يتعرف عليها القارئ الذي يشرع في الدخول إلى هذه الأفضية المجهولة في بداية عالم الرواية.

ونشير هنا إلى أن تلك الإحالات عادة ما تختلط في بدايات التخييل السردي، لتتراوح بين ما هو واقعي وما هو متخيل. وعليه، فالقارئ الذي بدأ رحلة القراءة بالفعل لا يدري أين يوجد؟ هل في العالم الواقعي أم في العالم الخيالي؟ وشيئاً فشيئاً، ومن خلال بعض الإحالات المرجعية يتعرف هذا القارئ على الخطوط العريضة لمسرح الأحداث، وينتقل بواسطتها من عالم الخيال إلى العالم الواقعي وهكذا دواليك.

- الرهان الرابع: تحريك القصة (Mettre en scène)، والشروع في إضفاء الحركية على الأحداث التي تبدو وكأنها تتحرك بإيقاع متثاقل وبطيء. هذا الرهان، بالضبط، تضطلع به عادة البداية من الصنف السردي التي تبدأ بإشارة مكانية دقيقة، أو زمنية محددة، أو بتقديم الشخصية من خلال مقاطع الوصف التي تهم مجموعة من المواصفات (الجسدية، والنفسية، والطبقية...).

بناء على ما سبق، فكل بداية روائية هي بمثابة نوع من عملية توليف القارئ مع العالم الروائي الجديد، وعملية الترويض الشاقة هذه، هي إحدى رهانات البداية الروائية، لكسب ثقة القارئ،

وبالتالي تحفيزه على متابعة القراءة. ذلك أن دخول المتلقي، في تشخيص دوره كقارئ، يشبه إلى حد ما عملية التحول الغريبة التي يخضع لها المشاهد في المسرح، سواء عند سماعه للدقات الثلاث، أو لحظة انطفاء الأضواء التي تؤذن ببداية العرض المسرحي.

3 - خطاب البداية وأفق انتظار القارئ

سبق لنا التأكيد على الموقع الهام للبداية الروائية باعتبارها محطة أساسية في تفكير كل كاتب (الكتابة) وقارئ (التلقي). ففي خضمها يعيش الطرفان لحظات تردد وارتباك وحيرة قبل ولوج عالم النص، بكل ما يرافق ذلك الولوج ـ لدى القارئ ـ من تردد في البداية، ثم انشداد واهٍ نحو عوالم النص، يمتد بعد ذلك رويداً رويداً ليصبح حبلاً موصولاً ومتيناً حتى النهاية.

كما تمثل البداية الروائية كذلك، لحظة حساسة تنعكس ـ بشكل أو بآخر ـ على أفق انتظار القارئ، ما دامت هي التي تعمل على تيسير ولوجه التدريجي لعالم النص الروائي الحابل بالمفاجآت والانتظارات، انطلاقاً من استجابته لفضول داخلي أخّاذ، يكون مصدره: قراءة العنوان، وبعدها تكوين فكرة عن اسم الكاتب، ثم قراءة البداية التي تشكل معبراً حاسماً إلى عوالم النص. أما غياب عنصر الإثارة والتشويق والجذب في عناصر ما قبل النص، فيدفع القارئ إلى الإحجام عن خوض مغامرة القراءة، سواء في حالة العنوان غير المثير لفضول القارئ، أو البداية غير المحفزة على متابعة القراءة.

وقد جرت العادة أن يكون الروائي ـ في تدشينه لعالمه الجديد ـ ممزقاً بين العالم الواقعي الذي يفترض دائما أنه يمثله، والعالم النصي التخيلي الذي يشرع في تقديمه، بحيث يقوم هذا الملفوظ الافتتاحي بتنظيم دخول القارئ السلس في العالم الروائي الخاص، وذلك باقتراح تعاقد ضمني للقراءة، يتأسس على أهمية «**بلاغة البداية** المشفرة» في تلقي النص الروائي، والتحفيز على متابعة القراءة. هذا الملفوظ هو بمثابة «العتبة المفضية إلى التخييل (يفترض إسناد الكلام إلى سارد خيالي يوازيه متقبل سردي يصغي إليه، هو الآخر متخيل)، وهي العتبة التي تنتهي بحدوث أول كسر هام في مستوى النص»[1].

إن هذا الحد الذي يُفْتَرَضُ فيه أنه يعتبر جسراً ما بين لحظتين أساسيتين (الصمت والكلام[2]، الماقبل والمابعد، الغياب والظهور) مرهون بعلاقة جدلية بين الطرفين اللذين لا يمثلان ثنائية الوجود والعدم؛ إذ لا يمكن للشروط التاريخية والاقتصادية والاجتماعية والأيديولوجية والفكرية والنفسية واللغوية التي تسبقه أن تكون

---

(1) Andrea Del Lungo : «**Pour une poétique de l'incipit** », Op.cit, p:137.

(2) يركز الناقد ريمون جون اهتمامه في"**افتتاحيات، الجمل العتبات**" على سؤال العبور من حالة الصمت إلى وضعية الكلام، لكي يحلل بعد ذلك بعض بدايات الرواية الجديدة.

- Jean Raymond: «**Ouvertures, phrases -seuils** », In : "Critique", N° 288,1971.

فراغاً، بل إن خطاب البداية هو ملفوظ سردي، ننتقل من خلاله من العام إلى الخاص، من المجرد إلى الملموس، من الكلام العام إلى بداية القصة بحصر المعنى.

وتتضافر إستراتيجية خطاب البداية بعملية القراءة، في أفق تحقيق نوع من التواصل الخفي المرغوب فيه، وذلك حينما يرتبط خطاب البداية بوعي القارئ، وفي هذا الأفق تُعطَى للبداية مزية التوجيه، بشكل مسبق، نحو نمط معين من القراءة، وذلك بما يتناسب ودرجة الوعي الثقافي والجمالي لهذا القارئ. وبهذا التواصل الخفي، تُحَرَّرُ قوى الأثر الكامنة في البداية الروائية (لغوية كانت أو أسلوبية أو دلالية)، وتقدِّم نفسها بهذا الشكل أو ذاك، بهذا الفهم أو ذاك.

أما على المستوى التعبيري، فيضطلع خطاب البداية بدور تخصيصي، بما هو فضاء تتحدد فيه السمات الأسلوبية الخاصة التي ستطبع الرواية بعد ذلك. ومن ثم يبني النص، منذ البداية، بلاغته الكتابية الخاصة(*)، والقائمة إما على الشفافية والمباشرة، والنزوع

(*) نقصد ببلاغة الخطاب، كما هو وارد لدى واين بوث في كتابه المعنون بـ"**بلاغة التخييل**": «مجموع التقنيات التي يستعملها الروائي من أجل التواصل مع قرائه، بمعنى، أن يفرض عليهم قبول صيغه التخييلية. ويتعلق الأمر، إذاً، بضرورة كشف «الوسائل» التي بفضلها يستطيع المؤلف أن «يراقب قارئه»، بطريقة تجعله يتقاسم معه نسقه القيمي...».

- Françoise Van Rossum-Guyon :«**Point de vue ou perspective narrative**», In : "Poétique", N° 4, 1970, p: 482.

إلى التصوير والتشخيص، تضاف إليها وظيفة تأطير الحدث من حيث: مكان وقوعه، زمانه، وكذا فاعله، وإما على الكثافة بما تعنيه هذه الإستراتيجية من تداخل، وتشابك في عرض مؤثثات الخطاب الافتتاحي.

لكن أبلغ وظائف البداية هي بدون شك وظيفة التجنيس الأدبي. إذ تعلن الرواية القائمة على الشفافية ـ منذ بدايتها ـ انتسابها إلى تصور جمالي أدبي ما: رومانسي، تاريخي، واقعي، وقس على ذلك الأنماط الأخرى من الروايات السيكولوجية أو الرواية الجديدة القائمة على أساس الكثافة...، وهنا يدعو يوسف القعيد قارئه إلى أفق انتظار أدبي محدد، على ضوئه يجب تداول عمله الإبداعي. يقول في هذا الصدد مخاطباً قارئه المفترض: «أنت تقرأ في هذه اللحظات ما اتفقنا منذ البدء على أنه قصة، ما من قصة في العالم، ولدت بصورة شيطانية»[1]. فما من بداية روائية بريئة، ولا يمكنها أن تكون كذلك بحكم إحالتها على هذا النموذج الأدبي أو ذاك.

ولقد امتحن الروائيون الحداثيون أنماط البداية التقليدية، فأسسوا على أنقاضها بدايات مغايرة ومنزاحة وجديدة. لكن الذي يدمَّرُ ـ أولا وقبل كل شيء ـ ليس المستوى البنائي أو الدلالي فحسب، بل تلك العلاقة بين البداية والتلقي (أي العلاقة النصية). وفق نموذج هذه البداية الجديدة، يكون القارئ مدعواً إلى تلقي

---

(1) يوسف القعيد: "مرافعة البلبل في القفص"، روايات الهلال، العدد 516، ديسمبر 1991، ص:8

صياغات تركيبية مغايرة، مصممة وفق أفكار طريفة، مندرجة ضمن علاقات نصية منزاحة، وفي إطار حساسيات أدبية جديدة. فما دام حقل البدايات هو الآخر يتطيَّرُ من كل المصادرات القبلية، ولا يخضع للتقاليد الفنية التي تشكل في نظر البعض الإطار- القيد، فإنه حيثما تم خرق هذا الإطار- القيد إلا ويحصل تجديد هذه اللحظة الأساسية من لحظات الفن الروائي.

فإذا أخذنا فعل القراءة باعتباره مشاركة فعالة ومنتجة بين القارئ والنص، لا ينبغي النظر، عندئذ، إلى النص كحالة مستقرة، يمكن التحرك فيها من البداية إلى النهاية مثل طريق سيار ننتقل فيه من نقطة إلى نقطة بدون منعرجات. الأمر الذي يعني أن الانطباعات التي كونها القارئ في البداية عن اسم الكاتب، وعنوان الكتاب، ومقدمته، تتغير وتتعدل مرات عديدة، كلما تلقى القارئ عناصر نصية جديدة يتأكد معها أن تصوره السابق لم يكن مكتملاً أو أنه كان خاطئاً أو مخالفاً لجميع التوقعات الخاصة[1].

كل هذا وغيره، يجعل من الاهتمام بالبداية في الرواية مسألة تتماشى وحجم رهاناتها، بصفتها إحدى أهم النقاط النصية الإستراتيجية المسؤولة عن تأمين رحلة دخول القارئ عالم الحكاية التخييلي، والإبقاء على حبل التواصل، بين الكاتب والقارئ، موصولاً غير مقطوع، دون ملل ولا سأم، من شأنه توقيف عملية

---

(1) حميد لحمداني: "عتبات النص الأدبي"، مجلة: "علامات في النقد" (السعودية)، ج 46، 2002، ص: 26.

القراءة في أية لحظة. وعلى حد قول جليلة الطريطر: «إن إستراتيجية الترغيب ليست حكراً على الفاتحة النصية وحدها، ولكنها لا تنشأ مع ذلك منها، ففشل البداية لا يمكن مطلقاً أن يضمن متابعة القراءة، في حين أن نجاحها قلما يؤول إلى انتكاسة»(1)

نستنتج في الأخير أن من بين رهانات البداية الروائية على مستوى التلقي: توجيه القارئ إلى طبيعة النص الثقافي الذي سيشرع في قراءته، والحساسية الجمالية التي سيتأطر في نطاقها. كما أن بداية الرواية لا تخضع للقراءة الخطية فحسب، بل لمنطق الذهاب والإياب، خلالها يكتسب القارئ بعض المعطيات في البداية، أما بعد الانتهاء فقد يحدث تعديل ما في طبيعة التقدير الأولي، بناء على رجع صدى القراءة الشمولية للنص من بدايته إلى نهايته.

4- بدايات روائية قصيرة وأخرى طويلة

ينبغي التسليم بداية بأنه ليس لـ«البداية» الروائية كينونة مادية/ نصية مستقلة عن باقي أجزاء الرواية، وهذا ما سبق التشديد عليه من قبل. الأمر الذي يفرض ضرورة النظر إلى البداية باعتبارها مكوناً روائياً له أكثر من وشيجة بالكل النصي، مع الأخذ بعين الاعتبار تأثير هذا الكل على الجزء وتفاعله معه.

وسنحاول إلقاء مزيد من الضوء على هذه المسألة، من خلال

(1) جليلة الطريطر: "في شعرية الفاتحة النصية"، مجلة:"علامات في النقد" (السعودية)، عدد :29، 1998، ص:149-150.

دراستنا لنموذجين منتخبين من نماذج البدايات القصيرة، بغية تفحص كل بداية على حدة، والإستراتيجية الخطابية لكل واحدة منها، في أفق تشكيل تصور تقريبي حول طبيعة البدايات القصيرة في الرواية العربية.

4 - 1 - بدايات روائية ذات نفس قصير

إذا كانت جل النصوص السردية لنجيب محفوظ تحرص على استحضار تمهيد ضروري، قد يقصر أو يطول نسبياً ـ وهو النادر ـ قبل الدخول مباشرة في سرد أحداث الرواية؛ فإن إلياس خوري، في سياق انخراطه في مغامرة التجريب الروائي، كان مباشراً وفورياً في عرض بداية روايته: **"مجمع الأسرار"**، وكذلك فعل مبارك ربيع في **"الريح الشتوية"**(*).

أ - بدايات سردية قصيرة ("مجمع الأسرار" لإلياس خوري)

إذا كانت جل النصوص السردية لنجيب محفوظ تحرص على استحضار تمهيد ضروري، قد يقصر أو يطول نسبياً ـ وهو النادر ـ قبل الدخول مباشرة في سرد أحداث الرواية؛ فإن إلياس خوري،

(*) الصيغة الافتتاحية نفسها يمكن الإحالة عليها في رواية: **"مرافعة البلبل في القفص"** ليوسف القعيد، حيث جاءت البداية على الشكل التالي: «هكذا تبدأ القصص. امرأة، وقاض، ومحام، وكاتب، وضابط، ومؤلف. امرأة طويلة تقف في القفص، تتشعلق في الحديد بيديها. وقاض يجلس على الكرسي العالي...».
ـ يوسف القعيد: **"مرافعة البلبل في القفص"**، مرجع سابق، ص: 7.

في سياق انخراطه في مغامرة التجريب الروائي، كان مباشراً وفورياً في عرض بداية روايته الموسومة: "مجمع الأسرار"، إذ يورد بداية هذه الرواية على الشكل التالي:

«بدأت الحكاية هكذا.

في ذلك اليوم، وكأنه السادس من كانون الثاني 1976، توفيت السيدة سارة نصَّار عن عمر يناهز الثمانين عاماً. والموت كان متوقَّعاً. وحده إبراهيم نصار فوجئ به. كان، وهو في الرابعة والخمسين، يقف كالمعتوه أمام جثة عمَّته، ويترنح بالبكاء. مشى خلف النعش وهو يتداعى ويكاد يسقط. ربط الفوطة البيضاء على رأسه ومشى خلف جثة عمته، وجهه الأحمر يكاد ينفجر، والدموع لا تتوقف...»[1].

وبعد هذه البداية المباشرة، يدخل في لعبة جمالية ذات أبعاد فنية ودلالية مقصودة؛ أثناءها يرتب أحداث روايته بناء على بدايات تتردد طوال الرواية. توجه القارئ إلى انطلاق حكاية، أو تحول مسار الحكاية السالفة، أو تدخل حكاية جديدة في نسيج النص.

أما بدايات الفصول الداخلية للرواية، فجاءت كما يلي:

بدأت الحكاية هكذا

هكذا بدأت الحكاية

---

(1) إلياس خوري: "مجمع الأسرار"، دار الآداب، بيروت، ط:1، 1994، ص:7.

بدأت الحكاية هكذا

بدأت الحكاية هكذا

بدأت الحكاية هكذا

لكن الحكاية هي نورما

بدأت الحكاية هكذا

هكذا بدأت الحكاية

بدأت الحكاية عندما خرج حنّا السلطان من سجن الرمل، وذهب إلى شاليه مسبح «الأكابولكو». قرع الباب ودخل...».

بدأت الحكاية في «عين كسرين»

و بدأت الحكاية هكذا

كيف مات إبراهيم ؟».

إن التنويع في بدايات الفصول الداخلية لرواية: "**مجمع الأسرار**" هو بمثابة لعب جمالي بلا أدنى شك، وعملية تحديث مقصودة لبنية خطاب البداية من طرف الروائي نفسه. وسيتضح لنا، بعد ذلك، أن هذا اللعب ليس مجانياً البتة، وأن البناء الروائي الذي يولده يختلف عن أبنية روايات أخرى تقليدية وحداثية كذلك.

فهو بهذا الصنيع الفني، أعاد الاعتبار، بطريقة غير مباشرة، لمفهوم بداية الحكاية/ الرواية الذي ظل منسياً ومهملاً، ولطالما اعتبر مرحلة عرضية يتم المرور عليها مرور الكرام. والحال أن

إلياس خوري يصرُّ على أن البداية ليست بداية واحدة لرواية واحدة بل هي مشاريع بدايات، لا تنتهي بانتهاء بداية الرواية فحسب، كما أن تلك البدايات هي الأخرى ليس لها مهاد، وذلك ما يجليه لنا بوضوح تعبيره الأثير: "**بدأت الحكاية**" الذي يرتد في العمق إلى إيقاع بدايات: "**ألف ليلة وليلة**".

وقد تبدو معاني بدايات إلياس خوري نمطية على الصعيد المعجمي ("**هكذا بدأت الحكاية**")، إلا أننا نجد أنها كثيرا ما استعملت من طرف الروائيين الجدد لتفجيرها من الداخل، وذلك لخدمة غرضين أساسيين، أولهما: غواية قارئ مازال مشدودًا بسحر البدايات التقليدية، ذات الأصول الشفوية، واستمالته للتواصل مع العمل الجديد من خلال شكل البداية التقليدي. وثانيهما: قلب معاني هذه البداية بما يعارض دلالاتها ومضامينها، وبناء إبدالاتها من صلبها.

من ذاك كله، ندرك أن هذه البدايات خادعة، لأنها تعود بنا إلى تقاليد افتتاحيات النصوص الحكائية القديمة من جهة، وتفجِّر مواضعات الحذلقة الروائية التقليدية من جهة أخرى، إذ يعود الروائي إلى تقاليد النصوص القديمة لا ليبني عليها فحسب، وإنما ليؤسس عليها نقيضها أيضاً.

بهذا الأسلوب الافتتاحي المغاير، تشكل هذه البداية نموذجا منزاحاً عما هو مألوف. وعنصر الانزياح هذا مؤسس على لعبة تفجير خطاب البداية النمطي من الداخل، وتعبئته بحمولة مغايرة

لما كان عليه الأمر في التراث السردي العربي القديم. فقد يُضَلِّلُ القارئ الذي يعتقد بأن الروائي يسَّر أمامه الطريق للدخول مباشرة في صلب الأحداث، وبالتالي أسدى له خدمة جليلة، تحميه من روتينية البدايات الرتيبة التي دأب الروائيون التقليديون على الإتيان بها؛ إلا أنه يفاجأ أن الروائي لا يني كل مرة الإتيان بافتتاح جديد، لا ينتهي بنهاية؛ افتتاح يتلوه افتتاح آخر، وهكذا دواليك. وعلى هذا الأساس، ستتفرع البدايات إلى:

- بداية رئيسية: وهي التي دشن بها الروائي روايته.

- بدايات فرعية (حتى لا نقول ثانوية): وهي التي يفتتح بها الروائي كل فصل من فصول روايته[1].

فكل بداية لا تستتبع تطويراً لعناصر البداية السالفة، بقدر ما يولجنا الروائي في بداية جديدة أخرى إلى أن يختم مشاريع بداياته بسؤال حول "موت إبراهيم"؟ ولكأن الرواية تبتدئ كل مرة نريد فيها أن نتخلص من فعل البداية المتكرر هذا.

---

(1) في هذا المضمار، يرى نور الدين صدوق أن النص الروائي يمتلك أكثر من بداية: «فثمة البداية الأصل أو الرئيسية، وهي بمثابة العتبة التي تقذف بنا إلى رحابة النص، كذلك توجد بدايات أخرى يمكن القول في حقها بأنها ثانوية، وتتعلق بالفصول المشكلة للنص الروائي، إن البدايات الثانوية تعضد ما هو أصلي ورئيسي، كما تنوع عليه تفاديا للتواتر الممكن حدوثه على مستوى السرد».

- نور الدين صدوق: **"البداية في النص الروائي"**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 1994، ص:17.

فالأكيد أن الروائي الحداثي لا يمكن أن يعيد تلك البدايات النمطية، بالطريقة التي استعملت بها عند القدماء، حتى لا يعرض نفسه للسخرية، أو يجعله ذلك لا يختلف عن غيره ممن سبقوه، مما ينتفي معه عنصر الإبداع، ويحل محله التقليد والاجترار.

فإذا كان لهذه البداية الروائية من إنجاز جمالي ما، فهو بلا شك قدرتها على استعادة التقاليد الشفاهية لفن السرد (طقوس الافتتاح الشفوي في المحكي العربي القديم)، ودمجها كجزء فعال في الممارسات الكتابية الراهنة ليواجه بها ما يتهدد الفن التقليدي من تشوه في عالم اليوم.

وباختصار شديد، يشكل هذا النوع من البدايات الجديدة/ القديمة («كان يا مكان»/ «بدأت الحكاية») ذلك المفتاح السحري الذي ما إن نردده حتى يفتح أمامنا، كتعويذة سحرية قديمة، عالماً بأكمله من الرؤى والتصورات الخيالية والعجيبة. وما إن نقلب الصفحة، وقد تشبعنا بحدوث هذا العالم السحري، وتهيأنا لما يثيره من توقعات، حتى نواجَه بتصورات روائية أخرى، توشك أن تكون النقيض الكامل للبداية الأولى.

ب - بدايات مونولوجية قصيرة ("الريح الشتوية" لمبارك ربيع)

إذا كانت أغلب البدايات في خطاب الرواية العربية التقليدية تهيمن عليها الطابع السردي؛ فإن مبارك يحرص على تدشين روايته "الريح الشتوية"[(1)] انطلاقاً من موقف تواصلي مغاير لما كان مألوفاً.

---

(1) مبارك ربيع: "**الريح الشتوية**"، مكتبة المعارف، الرباط، ط:2، 1979.

ويتحدد هذا النمط الجديد في أسلوب الحوار الداخلي (المونولوج) الذي تشكل السطور الأولى منه: «رعشة أصابع الكاتب التي تعبر عن الحيرة والقلق والتردد أمام عالم روائي ينفتح ويولد بكل توتر الولادة وتحققها من رحم الكتابة»[1].

ومن المثير للانتباه أن الروائي اختار البداية من خط زمني محدد، وهو وسط صيرورة الأحداث. وبهذا الإجراء الفني سعى إلى تكريس نموذج البداية الدرامية الفورية (Dramatisation immédiate) التي تستهدف إطلاق دينامية الحكي من خلال عرض حالتي: التوازن/ اللاتوازن في مسار الأحداث، حيث تَجُرُّ الوظيفة الدرامية القارئ فوراً إلى غمار صخب الحدث (أي بلا وساطة). أما الهدف من ذلك الفعل المتعمد، فهو الزيادة من صفة عدم التوقع في استقبال النص منذ بداياته. في المقابل، تتضاعف حدة التساؤلات حول طبيعة السارد (من المتكلم ؟)، وحول وتيرة الحكاية، ومجراها الطبيعي (ماذا وقع قبل ذلك؟).

إن هذا النوع من البدايات النصية يدخل في صلب الحدث بدون تمهيد، وبفقر ملحوظ في إمداد القارئ بما يكفي من المعطيات التمهيدية، تتحول معه البداية إلى فضاء للشك، بكل ما يترتب عن ذلك من ألغاز. ولعل البحث عن الحقيقة «هو الذي يدفع القارئ إلى المضي أبعد ما يكون في النص وهو الذي يحثه على مواصلة

---

(1) محمد عز الدين التازي: "الرواية وتاريخ المكان"، جريدة العلم (الملحق الثقافي)، 18 يوليو 1998، ص:3.

القراءة»[1].

من هذا المنطلق، نجد أن سارد **"الريح الشتوية"** يقدم لنا شخصية العربي الحمدوني وهي في حالة توتر داخلي متفاقم، من جراء صراع خارجي لم يعلن السارد عن سببه في البداية. صراع داخلي أجج وضعية الشخصية التي تجد نفسها فجأة، وسط حمأة من التساؤلات المتدافعة، والتي تلح عليها أن تتخذ القرار المناسب لتجاوز حالة الانتظار القاتلة. تساؤلات مدفوعة بحنين عارم إلى زمن البادية الجميل، وحيرة مذهلة أمام مصيره الغامض في منفاه القسري (الدار البيضاء) بعيداً عن أهله وأصحابه. إنها الخواطر التي تجتاح إنساناً يحطُّ بمكان غريب عليه، يجهل تضاريسه الجغرافية، ويقذف في غمار لجته قذفاً.

فلا يبوح العربي الحمدوني بما وقع، وهذا ما يزيد من شغف القارئ من أجل معرفة مجريات الأحداث، لأن الأمر يتعلق ببداية مشوقة، يعمل السارد من خلالها على تشكيل هواجس الشخصية، ويبني عواملها الداخلية لحظة بلحظة، ويقترح أفق انتظار غامضًا، يمكن استثماره للدفع بالأحداث في اتجاهين: استرجاع ماضي تلك اللحظة من جهة، واستشراف مآلها من جهة أخرى. وهنا يتشكل «الحد الفاصل بين وضعين معيشيين، يصبح أحدهما متذكراً،

---

(1) Andrea Del Lungo: «**Pour une poétique de l'incipit**»، Op.cit, p:141.

ويصبح الآخر مساراً لحياة تنتهي بالموت...»[1].

في مثل هذه الوضعية العصيبة، يحتاج القارئ إلى تحويل ما هو مفترض مما تعاقب من أحداث كانت السبب في السفر القسري للعربي الحمدوني (مرحلة ما قبل النص) إلى إمكانات سردية محتملة، للحفاظ على حدٍّ أدنى من الانسجام النسبي مع تطور الأحداث التي بدأت من الوسط، وليس من البداية كما هو مألوف.

كما أن شخصية العربي الحمدوني لا تخلو في البداية من مواصفات البطل الإشكالي، وهو ما تفصح عنه بقوة تلك الاستفهامات المونولوجية المسترسلة، التي لا يجد لها العربي نفسه جواباً. الأمر الذي ينعكس على تلقي القارئ بعد أن استعصى عليه الأمر في تقدير طبيعة الأسئلة المتدافعة من قبيل:

- ما وقع؟ (الحدث الذي أدى بالشخصية إلى السفر القسري من (؟) إلى جراج علال بالدار البيضاء).

- كيف وقع؟ (الدوافع والأسباب التي أدت إلى وقوع الحدث الطارئ).

- ماذا سيقع؟ (تصرف الشخصية في هذه الوضعية «البَيْنِيَّة»).

إنها أسئلة حيَّرت العربي الحمدوني، وجعلته يقف موقف المستغرب والمشدوه مما حدث ويحدث. وجاء التعبير عن ذلك بواسطة المونولوج الذي يعكس شدة توتر الذات في فهم واستيعاب

(1) محمد عز الدين التازي: "**الرواية وتاريخ المكان**"، مرجع سابق، ص: 3.

ما جرى. وأسلوب المونولوج هذا أضفى على المشهد الابتدائي طابعاً انفعالياً، وهذا ما أثار تساؤلات القارئ، وتعاطفه مع وضعية العربي الحمدوني هذه.

والملاحظ أن مبارك ربيع يصوغ بدايته الروائية بنَفَس رومانسي، يتجلى ذلك في طبيعة المعجم المستثمَر في هذه اللحظة (الخواطر، وخز الإبر، الكرى، فراش الشوك، انتفاض القلب، النبضات، الجراح المنسية، الشمس الهاربة نحو المغيب، الانتظار). ذلك النفَس الرومانسي يعطي الانطباع أن شخصية العربي الحمدوني كانت تعيش تحت وطأة زمنين متناقضين: زمن وردي للذكرى، وآخر ضاغط ومقيت، يعيش ذروة أحداثه في لحظة البداية.

كل ما سبق، يحفزنا على التساؤل حول مرحلة «ما قبل النص» (Avant Texte). فالسارد يسرد أحداثا هي في طور الوقوع، إن لم نقل إنها تتدافع في سياق مرحلة انعطاف شديدة. حتى التساؤلات التي يحشدها السارد في البداية، والتي اجتاحت الشخصية حول ما حدث وما يحدث لم يجد لها جواباً، كما أن الخواطر التي انثالت عليه في استرسال وانهمار، هي خواطر تزيد من تأجج عذاباته وتقض مضجعه، بما أنها جراح خفية لا يستطيع فهم واستيعاب حقيقتها دفعة واحدة. وما عليه القيام به لحظتئذ سوى الانتظار في فضاء خطة (جراج علال) واسترجاع أنفاسه بغية إعادة ترتيب ما جرى واستشراف ما يمكن القيام به بعد ذلك.

4 - 2 - بدايات ذات نفس روائي طويل (بداية "ذات" لصنع الله إبراهيم)

لم يعد الحديث عن البداية باعتبارها جملة أولى يُقْنِعُ الكثير من الباحثين، ويمكن رد هذا الارتياب النقدي إلى التطورات الإبداعية المتلاحقة التي تعرفها مكونات النص السردي. وهنا لا بد من التذكير بأن بداية القصة قد تختلف عن بداية الرواية، فإذا كانت البدايات في القصة يطبعها الإيجاز، فإنها تميل في الفن الروائي إلى السعة والتنوع، فقد يستغرق الفصل الأول من الرواية كلها، حيث يزرع الروائي الاستهلال نويات صغيرة لأفعال كبيرة ستظهر لأحقاً، كما يجد القارئ في هذا «الاستهلال - حسب ياسين النصير - مسحا أوليا لكل عناصر البناء من شخصيات وأفكار وأحداث»[1]. فما يضطلع به «فصل البداية [هو] تقديم الشخصيات والأحداث في سبيل تفصيلها ضمن اللاحق من الفصول»[2].

وتعد البدايات المسرفة في الطول، عسيرة على الإدراك منذ الوهلة الأولى، لتشابكها وتداخل عناصرها، فعن أية بداية تتحدث هذه الروايات؟ وهل توجد هناك بداية حقيقية للسرد في هذا النوع من الروايات أم أن الأمر يتعلق باستهداف تعدد صيغ التدشين في النص الواحد؟

---

(1) ياسين النصير: "الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي"، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، عدد: 57، القاهرة 1998، ص: 178.

(2) نور الدين صدوق: "البداية في النص الروائي"، مرجع سابق، ص: 17.

لتوضيح هذا الأمر، سننتخب نموذج بداية رواية: **"ذات"** لصنع الله إبراهيم. وهي رواية تصوّر حياة امرأة من الطبقة الوسطى المصرية خلال حكم الرؤساء الثلاثة: جمال عبد الناصر، وأنور السادات، وحسني مبارك، وما رافق تلك المراحل من تدهور للظروف المعيشية، وانحلال للأخلاق العامة، وصعود للتعصب الديني.

فبداية هذا النص مشرعة على احتمالات لا توحي بقرب توقفها عند حد، إذ يقترح علينا صنع الله إبراهيم سلسلة من مشاريع البدايات، تدور كلها حول لحظة بدء الرواية(*)، ويمكن بلورتها من خلال العناصر التالية:

4 - 2 - 1 - **لحظة التبئير على شخصية "ذات"**

تشمل هذه اللحظة مشاريع البدايات الممكنة التالية:

(*) يحضر هذا التنويع في مشاريع البداية بشكل مصرح به، ولو بإيجاز، لدى محمد برادة في روايته: **"لعبة النسيان"**، بحيث لن تكون بداية هذه الرواية على الطريقة التقليدية المعروفة، إذ يتحدث برادة عن «مشروع بداية أول»، و«مشروع بداية ثان»، وأخيراً «ثم صارت البداية هكذا». ويتضمن هذا النوع من الابتداء «الانتقال بالموضوع المبأر من منظور تعميمي، إلى آخر تخصيصي، ومما هو غير متعين إلى المتعين: الهادي، الأم، ووصف الزقاق ... كما أن **"لعبة النسيان"** مقيدة، لأنها تتخذ من سؤال البداية موضوعاً لاشتغال حكائي يجعل الافتتاحية [في البداية كانت الأم] قائمة على اختصار اللحظة الحدثية، وتصريفها عبر تمثل موت الأم، والإحساس العميق بافتقادها...».

- عبد الفتاح الحجمري: **"البداية والنهاية في الرواية المغربية"**، مجلة: "علامات"(مكناس)، العدد 8، 1997، ص:38

أ - **مستوى البداية الطبيعية**: في هذا الصدد، يؤكد الكاتب على لسان سارده: «نستطيع أن نبدأ قصة ذات من البداية الطبيعية، أي من اللحظة التي انزلقت فيها [ذات] إلى عالمنا ملوثة بالدماء، وما تلا ذلك من أول صدمة تعرضت لها، عندما رفعت في الهواء، وقلبت رأساً على عقب، ثم صفعت على إليتها...»[1]. ويتابع الروائي حديثه في الصفحة الموالية: «تحفل حياة "ذات" بالكثير من هذه المداخل التي اقترنت بصدمات لا تقل شأناً عن صفعة الإلية الأولى، وبعضها نمطي تماماً...».

ب - **الجرح العارض**: وهو اللحظة التي اكتشفت فيه "ذات" أن «ما ظنته جرحاً عارضاً، إنما هو خاصية جديدة اكتسبها جسمها، فأصبح قادراً من الآن على إفراز مياه ملونة بغير اللون الذهبي، فلم يهيئها أحد لهذا التطور...».

ج - **الجرح القسري ونتائجه**: وهي لحظة حرجة في حياة "ذات"، وذلك عندما «أمسكوا بها وفتحوا لها فخذيها عنوة، ثم اجتثوا ذلك النتوء الصغير الذي سبب إزعاجاً شديداً للمصريين من قديم الزمان. وإن كان من الأمانة أن نسجل أن الاجتثاث، لحسن الحظ أو لسوئه (حسبما تكون وجهة النظر)، لم يكن تاماً... هكذا سمح بالإبقاء على جزء من النتوء الجليل مما أتى بنتيجة عكسية، فبدلاً من أن يصبح تعويضا عن الجزء الضائع، صار تذكرة دائمة به».

---

(1) صنع الله إبراهيم: "ذات"، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط:1، 1992، ص:9.

4-2-2- مشروع بداية ثان من خلال التبئير على شخصية عبد المجيد

أ - **العلاقة التدريجية بين عبد المجيد و"ذات"**: خلالها يعود بنا السارد شيئا ما إلى الوراء، وبالضبط منذ بداية لحظة التقارب بين عبد المجيد حسن خميس و"ذات"، وذلك في منتصف الستينيات...

ب - **عبد المجيد في ضيافة أسرة "ذات"**: يدخل عبد المجيد (زوج المستقبل) إلى منـزل "ذات" تحت المراقبة غير المباشرة للأم. هكذا يصف السارد شخصية عبد المجيد في مظهره ونمط عيشه، وميولاته ليصل إلى غيمة واحدة كانت تحوم في سماء هذا الأخير الصافية: «إنه لا يحمل شهادة جامعية...»[1]. مذكِّراً، في هذا السياق كذلك، ببعض أحلامه المستقبلية في تأثيث وديكور شقة المستقبل الزوجية، في ظل أزمة السكن الخانقة التي تعصف بالبلد.

4 - 2 - 3 - ليلة الدخلة والصدمة الكبرى

يتساءل الروائي بلهجة ساخرة: «لماذا نذهب بعيداً ولدينا مدخل طبيعي، محمل بقدر كبير من الدراما، بل الميلودراما، ونقصد بذلك لحظة الصدمة الكبرى، ليلة الدخلة؟». وهنا يصل السارد إلى اللحظة المفصلية في حياة "ذات": «بكت ذات بدموع غزيرة وهي تغادر منـزل أبويها لآخر مرة في رداء الزفاف المقترض من ابنة خالتها، معتمدة على ساعد عبد المجيد المتألق في بدلته السوداء، لتقلهما إلى منزل الزوجية سيارة أجرة...»[2].

---

(1) صنع الله إبراهيم: "ذات"، مرجع سابق، ص:12.

(2) المرجع نفسه، ص:15.

4-2-4- بدايات أخرى متنوعة ومتفرقة محتملة

وهنا نقرأ في الصفحة ذاتها ما يلي: «ستقفز الآن على مجموعة من اللحظات الهامة في حياة ذات، تصلح كل منها مدخلاً لقصتنا: الأيام الحزينة التي تبين فيها أن الجيش المصري لا يتقدم في سيناء شرقا وشمالا، وإنما جنوباً وغرباً، والانسحاب الذي قام به جمال عبد الناصر ومن بعده فريد الأطرش وأم كلثوم وعبد الحليم حافظ، اللحظة التي وقعت فيها عيناها على الفخذين العاريين المبهرين لجارتها الشابة، وتلك التي أصبحت فيها، أو ظنت أنها أصبحت شيوعية، والأخرى التي اكتشفت فيها طريقة مبتكرة لعمل دريسينج للطورطة من مواد محلية رخيصة»[1].

4-2-5- البداية/المنطلق

يدعونا صنع الله بعد ذلك إلى تجاوز كل هذه اللحظات المصيرية وتركها جانباً، الآن على الأقل، حيث يستوقفنا عند واحدة لا تقل أهمية عن الباقي، وهي لحظة الرفض القاطع من جانب عبد المجيد تجاه رغبة "ذات" متابعة دراستها الجامعية: «إن البيت سيحتاج إلى كل وقتها خصوصاً بعد أن تبدأ المفرخة عملها، فضلاً عن أنه قادر على تلبية كل احتياجاتها من الآن فما بالك بعد أن يحصل على الليسانس الموعود؟ ومن جديد رسم عبد المجيد الحدود: داخل البيت لها وخارجه له»[2].

---

(1) المرجع نفسه، ص: 16.

(2) صنع الله إبراهيم: "ذات"، المرجع نفسه، ص: 17.

ونحن نتحدث عن خاصية البداية في هذا النموذج، تجدر الإشارة إلى أنها قد تتمظهر في شكلها المألوف، ووفق وظيفتها التقليدية (البداية الطبيعية). كما قد تتبلور بصيغة غير مباشرة، وهنا تخضع البداية لتأويلات القارئ ولتقديراته، حيث تفصح عن نفسها وفق تركيب متداخل من الفقرات والتيمات التي تتشابك وتتضافر، لتشكل في النهاية وجهة نظر فنية حول مفهوم الكتابة الروائية لدى صنع الله إبراهيم، ورؤيته للعالم كذلك...

وعليه، فإن الدارس لهذه الرواية لا بد أن تستوقفه لحظات خطاب البداية الذي لا يتوقف إلا ليستأنف الاستطراد. إذ لا يكتفي صنع الله بمشروع بداية واحدة، ذلك أن البداية الأولى تؤدي إلى الثانية، والثانية إلى الثالثة...وهكذا دوليك. ولا تبدأ رواية "ذات" بداية فعلية، تأخذ معها مسارها الانسيابي التسلسلي، إلا بعد البداية الخامسة حسب تقديرنا الخاص.

ثانياً: علاقة البداية الروائية بالعتبات

لا تنفصل إستراتيجية النص (والبداية الروائية جزء مكين منه) عن إستراتيجية «النص المحاذي» (Paratexte). فالتداخل دقيق، والترابط وطيد بين كل من عناصر النص المحاذي والنص/ العمدة. وهذا ما يبرر ربطنا المنهجي بين النص المحاذي (العنوان مثلاً) والبداية الروائية (وهي جزء من النص).

فالبداية الروائية لا تقل أهمية عن باقي العتبات التي تحيط بالنص. إذ نتصور ـ مع كلود دوشي ـ أن البداية الروائية هي بمثابة

موقع إستراتيجي لـ«تنَصُّصِ» (Mise en texte) مشروط، سواء في علاقتها الوطيدة مع كل من العنوان (...) أو ما هو خارج النص (...) أو النص نفسه، وأخيراً علاقته ببلاغة الافتتاح...»[1]. كما يصِرُّ غولدنشتين على ضرورة وأهمية استحضار العنوان، سواء في ديباجة البداية الروائية أو في النهاية.

ومن خلال قراءتنا للأسطر الأولى من بعض الروايات، يستوقفنا ـ بداية ـ حضور ملفوظ العنوان فيها. كما قد نبحث عن بعض مبررات اختيار الكاتب لهذا العنوان أو ذاك، إضافة إلى أنه يدعونا إلى استحضار أهمية عملية التحفيز التي يضطلع بها العنوان، لا في علاقته بالبداية فحسب، بل بنهاية الرواية كذلك[2].

وإن كان أول تواصل بين القارئ والنص الروائي، يتم في حدوده الدنيا من خلال العنوان، باعتباره البوابة الأولى لاستقبال العمل الأدبي؛ فإن البداية النصية تعتبر هي الأخرى بمثابة نقطة الالتقاء المادية والملموسة، لقارئ فتح فعلا الكتاب، وشرع في تصفح أولى صفحاته. فالعنوان والبداية يشتركان في كونهما معبرين أساسيين لولوج عالم النص، والتمهيد للانتقال من عالم الواقع الخارجي إلى عالم الرواية الداخلي؛ وبالتالي يمكن اعتبار العنوان، هو

---

(1) Claude Duchet : «**Idéologie de la mise en texte**», In :"La pensée", N° 215, 1980, p: 95.

(2) Jean - Pierre Goldenstein : «**Entrées en littérature**», Coll., F, Hachette, Paris, 1990, p - p: 93 – 94.

الآخر، بمثابة بداية سابقة ـ بطريقة غير مباشرة ـ للأثر الأدبي. ذلك أن البداية «هي عتبة أولى ـ بعد العنوان ـ للتخييل، وبناء إدراك أولي، تتشكل معه أحاسيس وأفق انتظار منسجم أو معدل عن الأفق الذي خلقه العنوان أو اسم المؤلف الحقيقي... هذا الأخير عادة ما يسم البداية بخلفيته، ومواقفه الفكرية واقتناعاته السردية والتقنية»[1].

وإذا كانت أندريا دي لالجو (Andrea Del Lungo) لا تستسيغ كثيراً هذه العلاقة بين بداية الرواية والنص المحاذي، فلكونها تنطلق من قراءة أخرى لمفهوم النص المحاذي في علاقته بالنص الروائي (العنوان). إذ تستند في موقفها النقدي هذا، على منظورها الخاص لوظيفة العنوان التي تتمثل في جلب اهتمام القارئ، ما دام العنوان يتوجه إلى جمهور يتجاوز عدده قراء بداية النص؛ فالعنوان، بالتالي، يستهدف مرسلاً إليه يمكن تسميته: «القارئ الافتراضي» (Lecteur virtuel)، أو «المحتمل» (Potentiel). خلافاً لذلك، تحقق البداية النصية الاتصال مع قارئ واقعي (Lecteur concret)، يكون قد فتح الكتاب بالفعل، وشرع في قراءته[2].

---

(1) شعيب حليفي: "**هوية العلامات، في العتبات وبناء التأويل**"، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط:1، 2005، ص:92.

(2) Andrea Del Lungo: «**Pour une poétique de l'incipit**», Op., cité, p- p: 134 - 135.

ولاستقراء بعض مظاهر هذا التعالق بين كل من العنوان وخطاب البداية، سنتوقف عند نماذج نصية نرى أنها استطاعت أن تحبك خيوط النسج بين هذين المكونين النصيين.

1 - ملفوظ البداية بمثابة عنوان للنص

من الظواهر النصية النادرة في الرواية العربية أن يتطابق ملفوظ عنوان الرواية مع ملفوظ الجملة الأولى التي تتصدر افتتاح النص. على هذا الأساس، يمكن اعتبار كل من العنوان والبداية الروائية وجهان لعملة واحدة، مع فارق محدد هو أن جملة العنوان تستجيب للمتطلبات الفنية لخطاب العنوان، ولخصوصيته النصية، كما أن جملة البداية لا تخرج عن الغايات الجمالية التي يقتضيها خطاب الافتتاح الروائي.

فما يميز هذا النوع من العلاقة بين المحفلين المذكورين، يتمثل في كون خطاب العنوان يتأكد بخطاب البداية، فيما يأخذ أبعاداً نصية أخرى تمنحه إياه البداية الروائية، وهو ما يعطي للملفوظ العنوان دوراً خاصاً، وموقعاً متميزاً، سواء من لدن الروائي أو القارئ؛ لأن العنوان ملفوظ لازم في حالة قراءته قراءة عابرة، ومتعدٍّ إلى ما سواه عند الشروع في قراءة بداية النص الروائي.

من هذا المنظور، تعتبر قراءة العنوان طاقة كامنة وخامدة في حالة القراءة العرضية، وفعلاً منتجاً عند مباشرة قراءة بداية النص. فقراءة العنوان في مثل هذه الروايات فعل ناقص، لا يتحقق إلا بقراءة البداية أولاً، والنص ثانياً.

هذا التصور الرابط بين العنوان والبداية نجد له أكثر من تحقق في المنجز الروائي العربي. فهذا يوسف القعيد الذي يعنون إحدى رواياته: "**مرافعة البلبل في القفص**" يشرح لنا ـ في البداية ـ عنوانه هذا قائلاً: «القصة عنوانها مكون من ثلاث كلمات وحرف «مرافعة البلبل في القفص» والقفص من السهل التعرف عليه. ما إن تدخل من باب القاعة، حتى تذهب إليه، يقف فيه من ينتظرون لحظة النطق بالأحكام ولم يخبرنا أحد ـ حتى الآن ـ لماذا تندفع من حبة القلب منا، حالة من التعاطف مع من يجلس فيه، حتى لو كان مجرماً»[1].

ـ فما هي الرهانات الفنية التي تدفع الروائي إلى القيام بهذا الربط الجدلي بين كل من العنوان والبداية ؟ هذا ما سنتعرف عليه من خلال إيرادنا لبعض النماذج الروائية العربية التي تحضر فيها هذه العلاقة المفترضة بشكل أو بآخر.

يدشن سهيل إدريس روايته "**الحي اللاتيني**" بالمفتتح التالي:

«الحي اللاتيني.

كانت صورته المتخيَّلة تملأ أفكاره ومشاعره، فتضرب دون كل ما سواها غشاوة كثيفة...»[2].

---

(1) يوسف القعيد: "**مرافعة البلبل في القفص**"، مرجع سابق، ص:8

(2) سهيل إدريس:"**الحي اللاتيني**"، دار الآداب، بيروت ، ط:1989،10، ص:11.

من الملاحظ أن الروائي اعتمد صيغة عنوان الرواية من اسم مكان: "**الحي اللاتيني**"، وهو اسم الحي الفرنسي الذي كان قبلة لمجموعة من المهووسين بالعلم والتعلم والثقافة، وبما كان يمنحه من هامش واسع لكل أشكال الحريات الفردية والجماعية لكل الوافدين إليه، حتى أنه احتضن تيارات فلسفية وأدبية وفكرية كان لها صيتها القوي في تلك المرحلة.

وحينما يربط الروائي الصلة بين عنوان النص وبدايته في مستهل سرده، فهو يروم كشف أواصر تلك الصلة القائمة بين المحفلين (العنوان والبداية الروائية) من خلال تبئير السرد الافتتاحي على تيمة المكان: "الحي اللاتيني"، باعتباره فضاء تنشدُّ إليه أنفاس الشخصية، وتتوق إلى الوصول إليه.

إلا أن طبيعة الفضاء تعظم إلى درجة لم يتمكن معها السارد من ترجمة ما يختلج في صدره، ولا القدرة على التعبير عمَّا يمثله هذا الفضاء في مخيلته، ليحصل بعدها الانقطاع عن الكلام. كأنما أصيب السارد بـ«الحبسة اللفظية» التي أعاقته عن الاسترسال في وصف طبيعة هذا الحي، وذكر مواصفاته من أول وهلة.

فقد حل الصمت محل الكلام، وتخرَّسَ لسان السارد، كأنما اصطدم بفكرة استحال عليه ترجمتها كتابياً، حيث ساد البياض بقية السطر، وكأننا بالروائي لم يستوعب بما فيه الكفاية احتمالات وقع اسم المكان على نفسيته، وذلك ما أحال البياض إلى وسيلة لها أكثر من دلالة في التعبير عن صورة الحي في متخيل هذا العربي الوافد إلى تلك الديار.

فمن العنوان (المكون من كلمتين: الحي + اللاتيني) إلى البداية الروائية، ومنها إلى لحظة البياض التي تسود تتمة السطر الأول من البداية، حتى الملفوظ السردي اللاحق، نكون أمام خط تصاعدي، يعمل في اتجاه الإعلاء من صورة المكان إلى حد التعظيم.

فقد عمد السارد إلى تصوير مشهد تقديم الحي اللاتيني بطريقة احتفالية، ولا أدل على ذلك تكراره للملفوظ/ المفتاح، وهو "الحي اللاتيني". إضافة إلى شحن هذا البداية بنفس تصاعدي، وذلك ما يجليه الارتباك الذي صاحب الرغبة العارمة لوصفه، والذي نتج عنه انقطاع مفاجئ في الاسترسال عند بداية السطر الأول.

فمنذ الوهلة الأولى، ينجلي ذلك التطابق الملحوظ بين كل من محفلي: العنوان والبداية الروائية، وهذا ما يبرز أهمية اختيار الروائي، بشكل حاسم، للافتتاح المكاني، واعتباره بمثابة البؤرة المركزية للسرد، والتيمة (Thème) المنتخبة الأساس. فالحي اللاتيني، من هذا المنظور، لن يكون فضاءً عابراً أو عرضياً في عموم النص، بل سيغدو فضاءً نصياً هاماً، وسيشكل، لا محالة، العمود الفقري في الرواية من بدايتها إلى نهايتها.

وهنا يتضافر كل من خطابي العنوان والبداية لتعزيز أهمية صورة الحي اللاتيني المحلوم بها في ذهن الشخصية اللبنانية الوافدة. كل ذلك سيشرع للقارئ أفق انتظار معين في أهمية استكشاف الجغرافية السرية والظاهرة لهذا الموقع الفضائي الذي استأثر باهتمام الكاتب إلى حد احتلال موقع الصدارة، سواء في العنوان أو البداية الروائية.

2 - استثمار ما يدل على العنوان في البداية

تطالعنا مجموعة من المتون الروائية العربية بخاصية استحضار ملفوظ العنوان في بدايته الروائية، الأمر الذي يعطي أهمية بالغة لطبيعة العلاقة التي تربط بين المحفلين/ العتبتين.

ويمكن استدعاء نماذج متعددة من الرواية المحفوظية للتمثيل. أما النموذج البارز على هذا المظهر النصي المتميز، فهو عندما يشرع نجيب محفوظ في وصف العمق التاريخي لـ "زقاق المدق"، مستكنهاً ذاكرة هذا المكان: «تنطق شواهد كثيرة بأن زقاق المدق كان من تحف العهود الغابرة، وأنه تألق يوما في تاريخ القاهرة المعزية كالكوكب الدّريّ»[1]. وكعادته، يسعى نجيب محفوظ لتكريس البعد الإحالي للمكان، بالعودة إلى العهود الغابرة من تاريخ القاهرة المعزية، خلالها كان فيها الزقاق متألقاً "كالكوكب الدّريّ".

كل هذه المعطيات التاريخية تفتح شهية القارئ لمعرفة كل من ماضي المكان المستعاد، وتشويقه للاطلاع على حاضره عندما يتساءل القارئ عن مصير هذا الزقاق، بغية ربط ماضي المكان بحاضره، إذ تحول المكان الموصوف إلى فضاء اجتماعي ينبض بالحركة والحيوية، خفتت فيه النبرة الرومانسية، وعوّضتها النظرة الواقعية.

هذا ما يجعل من بدايات نجيب محفوظ المحبوكة على هذه الشاكلة وسيلة من وسائل حسن التخلص، وكأن البعد الرومانسي كان، لحظتئذ، ضرورياً لاستجلاب ذائقة أدبية اعتادت على هذا

(1) نجيب محفوظ: " زقاق المدق"، دار القلم، بيروت، (ب.ت) ص: 5.

الأسلوب، في الوقت الذي كان فيه محفوظ يتطلع، بحذر، إلى أسلوب فني جديد، بدأ يروج في الساحة الأدبية وقتئذ، وهو أسلوب ينحو منحى الواقعية في الكتابة الروائية.

لم يقتصر الأمر على كتاب الرواية التقليدية، بل نجد هذا التنويع في استدعاء العنوان ضمن الملفوظ الافتتاحي للرواية حتى لدى كتاب الرواية الجديدة، إذ نجد أن إميل حبيبي يدخل شخصيته المحورية، التي اعتمدها في العنوان، على مسرح الأحداث مباشرة عند بداية روايته:

«كتب إلي سعيد أبو النحس المتشائل، قال:

أبلغ عني أعجب ما وقع لإنسان منذ عصا موسى وقيامة عيسى وانتخاب زوج الليدي بيرد رئيسا على الولايات المتحدة الأمريكية»[1].

أما صنع الله إبراهيم في "**اللجنة**"، فيخبرنا بوصول السارد ـ وهو الشخصية الرئيسية ـ فوراً إلى مقر اللجنة، «بلغت مقر اللجنة في الثامنة والنصف صباحا، قبل نصف ساعة من الموعد المحدد لي. ولم أجد صعوبة في العثور على الغرفة المخصصة لمقابلاتها»[2].

وقد تكون بين العنوان والبداية علاقة أخرى صوتية وحركية مستضمرة، وهذا ما يثير انتباه القارئ، وهو بصدد قراءة: "**هاته**

(1) إميل حبيبي: "**الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل**"، روايات الهلال ؛ العدد 474، 1988، القاهرة، ص:13.

(2) صنع الله إبراهيم: "**اللجنة**"، عيون المقالات، مراكش، ط:5، 1992، ص:5.

عالياً، هات النفير على آخره.. (سيرة الصبا)" لسليم بركات. إذ يقدم الروائي هذا النص الزاخر بعنوان تحتي سماه «النفير الأول». وما دام كل من العنوانين: الرئيسي (Le titre) والتحتي (Le sous titre) يحملان في طياتهما دلالة صوتية قوية (النفير)، وحركية تشير إلى أجواء الصخب، فإنه يستهل مفتتحه بالعبارات التالية: «الهياج على أشده، والدعائم الخشبية للسياج الكبير تتهاوى، واحدة بعد الأخرى، حيث ينفذ المتسللون الغاضبون من بينها إلى مدينة الملاهي، حاملين العصي والحجارة، ومن لا يجد الحجارة أو العصي يستلُّ نطاقه الجلدي...»[1]. فموازاة مع دلالة العنوانين على المستوى الصوتي (النفير الأول)، يقحمنا السارد مباشرة في مجال بشري حركي متأجج (الهياج على أشده)، فيه جلبة وصياح وهياج: إنها حالة تمرد شعبية مندلعة في المكان الموصوف.

نستنتج في هذا الصدد، أن استحضار ملفوظ العنوان في بداية الجملة هو في حد ذاته تأسيس لبؤرة حكائية بارزة، توجه القارئ، وتعيِّنُ له بعض معالم النص الأساسية التي ستستأثر باهتمام الكاتب. إنها ملفوظات افتتاحية تدعم العنوان وتكرسه، وتزيد من قوة إشعاعه وامتداده في بقية النص.

3 - البداية باعتبارها تتمة لجملة العنوان

تجدر الإشارة، في هذا المقام، إلى نموذج رواية السعودي عبده

---

(1) سليم بركات: "هاته عالياً ، هات النفير على آخره .. (سيرة الصبا)"، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1982، ص:9.

خال الذي اتبع أسلوبا متميزا وطريفا في عرض بداية روايته الموسومة بعنوان "ترمي بشرر" (وهي الرواية الفائزة بجائزة بوكر العالمية للرواية العربية برسم 2010). ويتمظهر هذا التميز في طبيعة الربط بين العنوان والبداية الروائية، إذ يغدو عنوان الرواية هذه المرة بمثابة ملفوظ مرهون بالجملة الأولى من خطاب البداية، وهذا الأخير من أولى أولوياته، ورهاناته الفنية، تتمة جملة العنوان التي تعتبر ناقصة إلى حين إتمامها مع بداية الجملة الأولى من النص، والتي تعطي إشارة انطلاقة السرد الروائي.

بعبارة أخرى، فالعنوان موجود بالقوة، والبداية هي التي تحقق له هذا الوجود الفعلي. نقرأ في بداية الرواية جملة العنوان (ناقصة) وجاءت البداية (التتمة) التي تعتبر تكملة لما جاء في عنوان الرواية على الشكل التالي: «"ترمي بشرر" كالقصر. قصر بهيج هو جنة جحيمية، ترمي بشررها على جحيم الحارات البائسة في جدة»[(1)].

يمكن القول، من خلال ما سبق، إن إيراد ملفوظ العنوان في بداية الرواية/ الجملة الأولى، عادة ما يقوم بفعل التجسير بين ما تم التعرف عليه في السابق (أي العنوان)، وعالم النص الجديد اللاحق (عالم النص في بداياته)، بغية التخفيف من كل التصورات المشوشة أو المنفرة للقراءة، حيث يشعر القارئ بنوع من الاطمئنان إلى البداية التي تعتبر جسراً ما بين الوجود الأنطولوجي الخارجي، والواقع النصي الذي يهفو إليه القارئ ويستشرفه.

---

(1) عبده خال: "ترمي بشرر"، دار الجمل، بيروت/ بغداد، 2009، ص:5.

الفصل

الأول

1

البدايات

في الرواية العربية التقليدية

عادة ما ينوس خطاب البداية الروائية بين عالمين أساسيين: عالم واقعي يفترض أن يصوغه الروائي نصياً، وآخر تخييلي يسعى إلى تقديمه للقراء، بحيث تتم عملية «التجسير» هذه من خارج النص (العالم الواقعي) إلى داخل النص (العالم المتخيل)، وذلك بفضل مجموعة من «المواقع» أو الأماكن المشتركة (Lieux commun) المألوفة في بدايات الكتابة الروائية ذات المنحى التقليدي التي تشكل، بالأحرى، إحدى الوسائل الضرورية لبناء النص الروائي بصفة عامة.

ويمكن إجمال هذه المواقع المألوفة في الروايات التقليدية حسب الحالات والصيغ التالية:

1 ـ حالة شخصية غير معروفة (Le topos de l'inconnu): يشرع خلالها السارد في تعريفنا بهذه الشخصية غير المعروفة بشكل تدريجي.

2 ـ حالة شخصية قليلة الخبرة والمعرفة (Le topos du novice): تجد الشخصية نفسها أمام وضعية تجهل عنها الكثير، وتقدم معها مباشرة شخصية أخرى تمتلك ما يكفي من معرفة بحيثيات هذه الوضعية، أثناءها تتكفل الشخصية الأخيرة بتلقين وتعليم ما استعصى فهمه على الشخصية الأولى (وكأنما من خلال شرحه هذا يسعى، بالموازاة مع ذلك، إلى تفسير الأمور للقارئ، وتجليته بعض ما غمض له أيضاً).

3 ـ صيغة الالتقاء (Le topos de la rencontre): وهي صيغة تسمح بتعدد الشخصيات؛ وبالتالي نقل الأخبار والمعطيات الخاصة، وإضاءة ما هو ملتبس وغامض.

4 ـ صيغة تسليط الضوء على الأحداث (Le topos de la lumière): تضمن هذه الصيغة للروائي نوعا من بلاغة

الكشف التي تنقلنا من المجهول إلى المعروف، بواسطة وصف فيزيقي للشخصية التي تقترب، وكذا وصف لفضاء نصي ما... إلخ[1].

وقد خلص كلود دوشي، بعد دراسته لعشرين ملفوظاً ابتدائياً، إلى أن أقوى مواقع الدخول الروائية هي التي تختلط ـ ببساطة ـ مع دخول الشخصية في الفضاء الروائي. بالإضافة إلى أنه من بين أهم الأدوار الرئيسية التي يضطلع بها خطاب البداية، عادة، هو الإجابة عن الأسئلة التي درج القارئ علي طرحها منذ أول لقاء له بالنص، وهي أسئلة من قبيل: ماذا سنعرف؟ وماذا ستتعلم؟ وما هي عناصر الرواية؟

ومن خلال توقفنا على بعض الصيغ الابتدائية في الرواية العربية ذات النفس الواقعي، سنجد أن «**بلاغة الابتداء**» تضمن بعناء قليل، «موْضَعةَ» عناصر المحكي، وبسطها على مسرح الأحداث. سواء تعلق الأمر بـ :الموقع الفضائي، أو الموقع الزمني، أو الموقع العاملي.

وبالعودة إلى مجموعة من الروايات العربية، يتضح لنا أن هذه البدايات كان القاسم المشترك بينها عموماً: التركيز علي كل من المكون العاملي (الشخصية)، أو المكون الفضائي، أو المكون

(1) Claude Duchet : «**Idéologie de la mise en texte**», Op.cit, p: 96.

الزمني(*). كل ذلك يتم بواسطة طرائق سردية أو وصفية أو حوارية متنوعة.

ولتطوير هذه الأفكار الأولية وتجليتها، ستتم الإحالة إلى نماذج تمثيلية من البدايات في الرواية العربية، وذلك باستقراء مكوناتها، وبحث طرائق اشتغالها، ورصد وظائفها، دون أن يفوتنا لفت الانتباه إلى المؤشرات الفنية التي تقدمها لنا بين الفينة والأخرى.

كما سنعاين صيرورة عملية التحويل السردي التي تتم من لحظة ما قبل النص، إلى لحظة النص، معرجين ـ كلما اقتضى الأمر ذلك ـ على أثر البداية على التلقي، في سياق علاقة البداية بالبعد التداولي (القراءة)، لما لهذا الأخير من أهمية قصوى في إنتاج الكتابة أو تلقيها.

وسنتوقف في هذه المحطة التحليلية عند بداية كل من رواية:

(*) يوضح نجيب محفوظ هذه المسألة أكثر عندما يصرح: «الواقع أني كتبت الروايات التي تبدأ بحدث، والتي تبدأ بشخصية، والتي تبدأ بفكرة. والأمر هنا ليس أمر تخطيط. فأنا لا أقول إنه يجب البدء بفكرة أو شخصية. والمسألة لا تخرج عن كون المرء يعيش حياته، وفيما يعرف الناس والأحداث قبل أن يعرف الأفكار. ومن علاقة المرء بالأحداث والأشخاص، وما يمكن أن تثيره في نفسه من اهتمام، أو من دهشة، أو ما إلى ذلك، يعتقد، أو يقرر، أنها تستحق الكتابة عنها...».
ـ نجيب محفوظ: "الفن الروائي من خلال تجاربهم"، مجلة: "فصول"، المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير ـ فبراير ـ مارس 1982، ص:221

"قشتمر" لنجيب محفوظ، و"الحي اللاتيني" لسهيل إدريس، وأخيراً "شجرة اللبلاب" للروائي عبد الحليم عبد الله. هذه النماذج النصية ستمكننا من تسليط المزيد من الضوء على أهم المكونات النصية للبداية الروائية التقليدية، وبحث أهم إستراتيجياتها الفنية.

أولاً: طبيعة المكون الفضائي في بداية "قشتمر" لنجيب محفوظ

يمكن تتبع نموذج البدايات الروائية التي تنطلق من بؤرة المكان في العديد من الأعمال الروائية ذات المنحى التقليدي. ذلك أن التبئير على عنصر المكان معناه: خلق نقطة فضائية تشتغل كمرجع للأحداث. ينتج عن هذا الإجراء النصي ـ على مستوى التلقي ـ خلق وهم مرجعي[1]، يحرص عبره الروائي على توجيه القارئ إلى فضاء مركزي، سيشكل لاحقاً مسرح الأحداث؛ وبالتالي يسعى إلى المحافظة على نوع من التوازن في إحساس القارئ بالمواقع المكانية المفتتح بها.

وقد أكد هنري ميتران أنه لن تقوم قائمة لأية دراما، بمعناها الأرسطي، كما لن يكتب للحدث أن يوجد «ما لم تلتق شخصية بأخرى، في بداية القصة، وفي مكان يوحي باستحالة مثل ذلك اللقاء. فالخرق المُوَلِّدُ رهنٌ بوظيفة المكان وطبيعته، وموقعه داخل

(1) Henri Mitterand: «**le discours du roman**», P.U.F. Paris, 1980, p : 6.

«نظام مُمَوْضع»، يقرن سمات جغرافية بسمات مجتمعية»[1].

نجد ذلك بشكل جلي في أمكنة نجيب محفوظ التي تكون ـ في أغلبها ـ متعينة واقعية، وقابلة للإدراك الإنساني، كما يكون الإحساس بهذه الأمكنة غير منفصل عن العلاقة الحسية بها، والتفاعل معها تفاعلاً يتراوح بين البرودة والحرارة، الاطمئنان أو الحذر...

أما منظور الروائي للمكان المفتتح به، فيكون عادة غير منفصل عن الزمن في حد ذاته، إذ لا تقبل هذه الأمكنة الإحساس بخصوصياتها خارج علاقتها به. فعنصر الزمن هو الذي يمنحها ماهيتها المكانية (أي يحددها كأمكنة متعينة في الزمان). فالزمن في نهاية المطاف ليس سوى جملة الأحداث والوقائع التي تصنع معنى ما للمكان، وتسمه بميسم يضفي عليه خصوصية ما.

بناء على ما سبق، نجد أن مصدر الجاذبية التي تنطوي عليها بعض البدايات المرتبطة بالمكان لدى نجيب محفوظ، تكمن في كونها لا تدرك إلا من منظور الذاكرة؛ وذاكرة المكان ما هي إلا جملة أحداث ووقائع، ذاتية وموضوعية، تنحفر عميقاً في الوجدان والشعور، بوصفها أحداثاً مميزة، موشومة في خلد الروائي إلى الأبد...

سقنا هذه المقدمة النظرية لكي نشدد على أن وعي محفوظ

(1) Ibid., p:201 .

بالافتتاح المكاني بصفة خاصة، لم يكن وعياً عادياً، ولا تفصيلاً من التفاصيل العرضية البسيطة في طقوس الكتابة لديه، إذ تنكشف هذه الخصوصية من خلال علاقته ببعض الأمكنة الشهيرة في أعماله الروائية. وهنا نستحضر قصته الروحية مع العباسية (كمكان) التي لا يدرك جوهرها وكنهها إلا الذين جربوا أن يدمنوا حب شوارع القاهرة، والعباسية التي داهمته من بعيد ـ في فجر مراهقته ـ بصفة خاصة. فهي، بالتالي، من الأمكنة التي يحملها محفوظ في دواخله، وترقد في وجدانه، وتترسب في أعماق شخصيته.

ولقد بدأت صلة نجيب محفوظ بهذا المكان مبكراً، من مراحل يفاعته، حينما كان ينمو ويترعرع، إلى بدايات المراهقة. وثمة علامات متعددة لا تخطئها الذاكرة؛ علامات أحكمت وثاق العروة بين ذلك الصبي وبين العباسية، تعددت صورها في وعيه ولا وعيه؛ فكان من البديهي أن يترجم هذا الانشغال الحميم المميز بهذا النوع من الأمكنة الطفولية في بدايات بعض رواياته...

على هذا الأساس، دأب نجيب محفوظ ـ في عموم رواياته ـ على أن يجعلنا نتصور جغرافية المكان بصفة عامة (بانوراميا)، ثم بعد ذلك يتدرج بنا في تجزيء عناصرها موقعاً موقعاً، وركناً ركناً. كأنما يهيئنا بذلك الإجراء الفني للدخول التدريجي إلى عالم ذلك الفضاء الموصوف، ويجعلنا نستنفر كامل حواسنا للتفاعل مع عناصره؛ نحس حركيته، ونصيخ السمع لضجيجه: بناسه وأشيائه وكائناته. وهذا كله يتم وفق رؤية عالمة يمتلكها نجيب محفوظ عن فضاء الحواري والأزقة والدروب...

من هنا أضحى البعد المرجعي (الفضاء) معلما من معالم الرواية المحفوظية، ليتحول إلى مكون رئيس في رواياته، إن لم نقل أنه أصبح يلعب دور البطولة أحياناً، حسب درجات تمثيل هذه الأمكنة، سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، ينتج خلالها الروائي صورةً مُمَوَّهَةً عن الواقع المرغوب تمثيله، يغير بعض ملامحه (يحذف أو يضيف، يزين أو يشوه) ليعطي للمكان حياة نصية جديدة.

وبالعودة إلى روايته "قشتمر" سنلفي نجيب محفوظ يستهلها بملفوظ طالما تواترت مواصفاته في باقي أعماله السردية، إذ يطلق حركية الحكي بوصف بديع لحارة العباسية. وصف انتظمت فيه عناصر فنية متعددة (لغوية، وأسلوبية، وبلاغية) لتقديم الفضاء في أحسن الصور وأبهاها. وصف متدفق من ذاكرة نجيب محفوظ المعبأة بتفاصيل دقيقة عن طبيعة المكان الموصوف.

بيد أن المكان المفتتح به، من هذا المنظور، لَمَّا يتشكل في بوتقة الإبداع الأدبي، يكتسي جمالية فنية خاصة؛ لأنه يتحول من مجرد مساحة هندسية محايدة إلى مكان أليف، يشع بدفء العلاقات الإنسانية. يستعيد خلالها الروائي فضاء العباسية كما عرفها سنوات الشباب: «العباسية في شبابها المنطوي، واحة صحراء مترامية ...»[1].

أما مواصفات هذا الفضاء المتذكَّر، على مستوى جغرافية الموقع

---

(1) نجيب محفوظ: "قشتمر"، دار مصر للطباعة، (ب، ت) ص: 5.

وجماليات المكان، فيوردها محفوظ كالآتي: «في شرقيها تقوم السرايات كالقلاع وفي غربيها تتجاور البيوت الصغيرة مزهوة بجدتها وحدائقها الخلفية. تكتنفها من أكثر من ناحية حقول الخضر والنخيل والحناء وغابات التين الشوكي».

كما لا يخفي الروائي أثر هذا الفضاء المُتَذَكَّرَ على المستوى النفسي؛ فالعباسية «يشملها هدوء عذب وسكينة سابغة، لولا أزيز الترام الأبيض بين الحين والحين في مسيرته الدائبة ما بين مصر الجديدة والعتبة الخضراء. ويهب عليها هواء الصحراء الجاف فيستعير من الحقول أطيابها مثيرا في الصدور حبها المكنون». وكذلك يتوقف الروائي عند تصوير بعض نماذجها البشرية المألوفة: «ولكن عند الأصيل يطوف بشوارعها عازف الرباب المتسول بجلباب على اللحم، حافيا جاحظ العينين، يشدو بصوت أجش لا يخلو من تأثير نافذ:

أمنـــت لك يا دهـــر ورجـــعت خنتنـــــي»[1].

والظاهر أن السارد كان شديد الحرص على إشباع فضول القارئ، عبر هذا الكم النوعي من الأخبار والمعطيات حول طبيعة المكان المفتتح به، حرصه في ذلك على التعبير عن طبيعة إحساسه بهذا المكان المتذكر. فهو من هذا المنظور، فضاء قريب من الحقيقة (حقيقة الفضاء) الكائنة في الواقع أو المحتملة. وهنا نستحضر

(1) المرجع نفسه، ص:5.

بعض تصورات الروائي الواقعي التي كانت شديدة الإمعان في نقل الأشياء والموصوفات الموجودة بدقة متناهية، توخياً للصدق في التصوير، ونشدان الحقيقة في التعبير(*).

ولا شك أن قارئ بداية رواية "قشتمر" لا يكتشف "العباسية" فحسب، بل يتعرف عليها، ويرسمها ذهنياً على الخارطة، بحيث يغدو وجودها سابقاً (Préexiste) على أحداث الرواية. فمن وجهة نظر الناقد الفرنسي هنري ميتران، تعطي هذه الخارطة المفتاح لفهم الأحداث التي تحكيها هذه الرواية، وتتمثل المحاكاة الجغرافية (La mimésis géographique)، هنا، في إعادة توزيع أمكنة الحدث، في نص الرواية توزيعاً صحيحاً، وإعادة

(*) ترسخ هذا الأسلوب مع الرواية المحفوظية بامتياز، وهذا ما عناه إدوار الخراط لدى تقديمه لشهادته حول نموذج الكتابة الروائية وخصائصها من منظور محفوظ، وذلك بقوله: «أسلوب نجيب محفوظ في مرحلته «الواقعية» وحتى "أولاد حارتنا" يعتمد على أن يقدم بين يدي عمله وصفاً تفصيلياً يكاد يكون التسجيل بعينه للصورة الخارجية لكل مشهد ولكل شخصية، لا يكاد يغفل شيئاً فيها، يضع تخطيطاً هندسياً للمكان والموقع بكل جزئياته، فنحن أمام شريحة لا يكاد ينقصها إلا أن تدخل المعمل أو يسجلها في محضر شرطة، ثم ينفض يديه تماما من ذلك، ويتتبع الشخصية في مدار أحداثها دون إشارة إلى ما سبق إليه منفصل في الوصف ودقة في التصوير».

ـ إدوار الخراط: "**كيف قرأت نجيب محفوظ** "، مجلة: "فصول"، العدد الثالث، المجلد السادس عشر، شتاء 1997، ص: 327.

تكوين نظام القيم الذي يلائم هذا التوزيع[1].

فحين يصف محفوظ "العباسية" لإظهار واقعية المكان، وتقرير وجوده المادي، فإنه يهدف ـ بذلك الإجراء الفني ـ إلى الإيهام بالواقع، إذ يتعرف القارئ من خلاله على «أشياء كثيرة يعرفها في الواقع، أو يشبهها بأشياء معروفة لديه»[2].

هكذا بدا جلياً، ومنذ الوهلة الأولى، ذلك التأثر الملحوظ لمحفوظ بطبيعة المكان المتذكر (العباسية)، بما هو فضاء نوستالجي يحيل على أزمنة ولت وانقضت (الشباب) أكثر مما هو فضاء آنيٌّ ومعيشي. فصورة هذا المكان في "قشتمر" تكتسي ملمحاً بارزاً، باعتبارها مرصداً لعلائق تداخل الزمن والفضاء وتلازمهما، وانعكاس كل ذلك على نفسية المتذكِّر.

بناء على ما سلف، فإن محفوظ يوهمنا بحقيقة أحداث ووقائع رواية "قشتمر"، وذلك بتسميته للفضاء المركزي للرواية منذ الوهلة الأولى، وما يرافق وصف المكان من معززات لهذا الإيهام، من خلال وصف الشوارع والرياض، على نحو يسهل معه التعرف على جغرافية المكان الموصوف.

ويكفي التلفظ باسم (العباسية) لتأكيد صحة المغامرة التي

---

(1) Henri Mitterand : «**le discours du roman**», Op.cit, ‹p : 197.

(2) Jean Molino : «**Sur la situation symbolique**», L'Arc, Georges Duby, 1972, p: 20.

تجري فيه، بضرب من «الانعكاس الكنائي» الذي يمنع من ارتياب القارئ تجاه هذا النوع من الأمكنة (La suspicion). فما دام المكان حقيقياً فكل ما سيتصل به لاحقاً، أو يدخل في صميمه هو أيضاً حقيقي وواقعي.

وعليه، يغدو فضاء العباسية بمثابة «فضاء بَيْنِي» (Espace entre deux)، تكمن عناصره الأساسية في نوسانه بين زمنين مميزين من منظور محفوظ:

- الزمن الماضي: وهو زمن الفردوس المفقود. إنه بالأحرى زمن الخضرة والشساعة والطبيعة الخلابة...

- الزمن الراهن: ويتمظهر في طبيعة التشكيلات المعمارية الخانقة، والتبدلات المتسارعة الطارئة عليه؛ لتنقلب العباسية بعدها من فضاء التواصل الحميم، ومراتع الطفولة المتجددة، وزمنية العود الأبدي إلى فضاء يضج بهدير السيارات، محاط بقضبان الحديد والإسمنت الذي لا يفرز سوى اختناقات الساكنة وقرفهم؛ فضاء العمارات الكرتونية وسحائب التلوث الداكنة.

وحينما يستحضر الروائي كل هذا، فهو يسعى في الآن نفسه إلى تقويض الفضاء الإسمنتي/ الجحيم بغية استعادة أفضية الطفولة، ومراتع الصبا، وبكارة الأزمنة القديمة، بوصفها أفقاً لا ضفاف له لتحديد العلاقة المرغوب فيها مع الأمكنة.

من هنا، فإن تمثل هذا المكان على المستوى الفني، يتراوح ما بين

ماضٍ ذهبي مستعاد، وبين حاضر متعكر... إنه بعبارة أخرى: زمن آخر، قد نستشعر بعض تجلياته وملامحه من خلال أبيات المتسول الزجلية التي قد تشي بما هو غير محمود، وتنذر بما هو غير مرغوب فيه.

سيتعزز إدراكنا بِكُنْهِ جماليات هذا المكان بما سيصرح به محفوظ لاحقاً، موضحاً علاقته بفضاء "العباسية" الأثير هذا: «فارقت منطقة الجمالية إلى العباسية وعمري اثنا عشر عاماً، وكان لانتقالنا إلى العباسية تأثير كبير على حياتي، ولم تكن العباسية التي انتقلت إليها في تلك السن المبكرة تشبه العباسية الحالية، الآن، تقوم المباني في كل مكان، والشوارع تتقاطع وتتجاور، لكن عباسية زمني القديم كانت تحوي الكثير من الخضرة، والقليل من المباني... كان والدي يصحبني مع والدتي إلى منطقة حدائق القبة... هنالك نركب ترولّلي صغيراً يمشي فوق قضبان، يوغل بنا في الحدائق، كان السكون عميقاً والمنطقة كبيرة جداً لا تحوي إلا عدداً قليلاً من القصور، كل هذا راح، الحدائق اختفت، والمباني ملأت المكان... قلت إن انتقالي إلى العباسية أحدث نقلة كبيرة في حياتي، الغريب أن أصدقائي هم أصدقاء العباسية. أصدقاء الصغر...»[1].

هذا الميسم المكاني البارز في أعمال نجيب محفوظ هو في الواقع جزء من تصوره العام للعالم الروائي. يتداخل فيه المرئي بالرؤيوي،

(1) جمال الغيطاني: "نجيب محفوظ... يتذكر"، دار المسيرة، بيروت، ط: 1، 1980، ص: 17.

الواقعي بالخيالي، الماضي بالحاضر، بحيث يلبس كلاهما قناع الآخر، لكأنما الاسترجاع ما هو إلا ذريعة أخرى لتجسيد حلم عزيز مستحيل: هو ابتعاث زمن العباسية بأهلها وناسها، وأماكنها الخضراء، وبطبيعتها الغنَّاء.

من أجل هذا الغرض، توسل الروائي بجمل أشد وقعاً على النفس، وإثارةً للخواطر، وتعبيراً عن نشوة الحب الدفين لمراتع الصبا بعدما باعدته معها (أي العباسية) الأيام والسنون والظروف كما بين المحبين. إلا أن الروائي أفلح في تحويل الصورة المستعادة إلى إيحاء، من أجل استشراف آفاق مستقبل هذه المراتع الأثيرة. وبهذه الطريقة الفنية، يتأتى لمحفوظ ـ وهو يستحضر هذا النوع من الأمكنة على غرار ما ـ أن يرسخ معالم هذه الفضاءات الطفولية في ذهن القارئ، مسكونة بأناسها الذين يخفق المكان بحضورهم المتذكَّر، مهما غابوا عن العين.

وحين يختفي الكاتب بعيدا عن الأنظار(*)، يقوم السارد مقامه

(*) يؤكد نجيب محفوظ هذا المسعى في كتابته الروائية. يقول في هذا الصدد: «النوع الذي أكون فيه الراوي مباشرة قليل جدا عندي، لأني من النوع الذي لا يتدخل في الرواية إلا مرغما (...) ولكن القاعدة عندي أن الراوي هو المتجرد الذي ليس هو المؤلف. وعندما أقول إن «فلانا خرج...»؛ فليس نجيب محفوظ هو الذي يقول، وإنما الذي خرج هو الذي يقول ـ وكذلك عندما أقول «كان يرى.. أو يشعر بكذا» فلست أن الذي أقول، بل هو ـ الذي يرى ويشعر ـ ولكنه لا يتكلم بالأسلوب المباشر. أما أن أدخل بذاتي كراوٍ وكمؤلفٍ، فأنا لا أذكر أني فعلتها، ولا أظن أني سأفعلها».

في إدارة دواليب السرد، يطلق خلالها ديناميته. إلا أنه يمكن تقفي أثر حضوره في هذه البداية من خلال حنينه الشديد للمكان المتذكر، وأثر هذه الموجودات على نفسيته المرهفة، ودرجة انفعاله بها. هذا الانفعال هو الذي يشي بأن هناك ذاتاً متوارية تحيك خيوط الحكي منذ البداية، تختفي ولكنها تظهر عندما يتعلق الأمر ببعض الانطباعات الوجدانية التي ترتبط بما هو ماضوي في نطاق ما يسمى بـ«الوصف الوجداني الذاتي». وهو إلى جانب هذا وذاك، سارد عليم بماضي العباسية وبراهنها، وربما بمستقبلها أيضاً.

يتضافر هذا الوصف الوجداني بنغمة رومانسية تسري بين مفاصل البداية، بما هي حنين وتوجع وتذكر مشبع بخيالات الصبا والشباب، حتى لا نكاد نتبين من المكان إلا آياته التي استعصت على الفناء، حاملةً معها ذكريات أولئك الذين طوى الزمن بينهم وبين الروائي من الأهل والأصحاب.

وبهذا الإجراء التعبيري الرفيع، يعيد نجيب محفوظ صياغة ماضيه الطفولي الذي أُريد له أن يعبر عن حاضر له أكثر من صلة بالكاتب نفسه. من هنا نؤكد أنه إذا كان محفوظ قد توقف عند ماضي المكان روائياً، فقد أتاح له ذلك الفرصة كي يضمِّن البداية حاضره، وأي مصير ينتظره؟ فالماضي هو، في نهاية المطاف، من أجل خدمة المستقبل، والتنبيه لما سيحصل فيه من أحداث[1].

---

(1) نجيب محفوظ : "الفن الروائي من خلال تجاربهم"، مرجع سابق، ص:223.

كما برزت البداية المكانية هنا من خلال دقة وصف مؤثثاتها، حتى تكون المواقع الموصوفة مؤثرة على نفسية المتلقي. وهذا ما قد يستشعره القارئ من جراء وقع هذه الأجواء الموصوفة التي تتسم بالهدوء والاطمئنان تارة، أو بالغموض المصحوب بترقب قد يفضي إلى إثارة جو من الحركية التي قد تهجس بشعور غريب، يتوجس القارئ ذبذباته من بعيد، ويترقب خلالها وقوع حدث ما مرتقب وغير متوقع تارة أخرى. وكل ذلك يتم في سياق رؤية الكاتب للعالم، وتصوره لإستراتيجية الكتابة الروائية، وطريقته في اختيار المواقع الموصوفة، وأسلوبه في تشخيصها وتمثيلها للقارئ.

وبهذا يكون خطاب البداية في رواية "قشتمر" ملتزماً بالإكراهات النصية الداخلية: الجمالية والأسلوبية منها على الخصوص؛ فهو من جهة، محكوم ببلاغة التمثيل التي تشدد على أهمية نقل المعلومات، وتوفير المعطيات الكافية بنوع من التدرج؛ ومن جهة ثانية فهو مفتتح متحقق في سياقات جمالية واقعية، يعمل خلالها الروائي على إخفاء اعتباطية البداية السردية، بتحريكها وتحفيزها على الانطلاق في ثلاثة اتجاهات: يضيء السارد جنبات المكان أولا، ويُفعِّل مؤثثات الفضاء ويصفها ثانياً، بعد ذلك يأتي دور الشخصية التي تقتحم مسرح الأحداث في اللحظة الأخيرة، ومعها يدخل القارئ الفضاء الروائي في الآن نفسه.

وبحصلة القول: إن بداية نجيب محفوظ هذه، تتشكل من بنية تكوينية متواترة، تنطلق في سرد المقطع الافتتاحي من اللاشكل

(فوضى ما قبل الكتابة) إلى الشكل (الكتابة)، ومن الماقبل الذي هو المجهول (الفضاء على إطلاقيته) إلى ما يجعل المكان معلوماً (حي العباسية)، أو بتعبير آخر: الانتقال من درجة الصفر في الكتابة إلى كتابة اجتماعية تؤسس خبرة أدبية محددة، وذلك وفق صيرورة نصية تبني عالمها الخاص، نقطة البداية فيها هي: تحديد الموقع، بعدها تنظيم دخول الشخصيات على نحو متدرج(*).

ثانياً: البداية واستشراف المكان المتخيل ("الحي اللاتيني" لسهيل إدريس)

في مقابل تجربة نجيب محفوظ الإبداعية، التي اتسمت عموماً بتركيزها القوي على المكان (بحاراته ودروبه وأزقته)، تشكلت، في الضفة الأخرى، ملامح تجربة روائية جديدة لها خصوصياتها وتميزها، وذلك مع توفيق الحكيم في: "**عصفور من الشرق**"، لتمتد إلى قطاع واسع من كتاب الرواية العربية المعاصرين، أمثال: سهيل إدريس، الطيب صالح، فتحي غانم... أما القاسم المشترك بين هذه

(*) هذا النوع من البدايات يدرجه النقاد في نطاق البدايات القبْلية، وهي بدايات تجيء على شكل تمهيد يهيئ المتلقي، ويعطيه انطباعاً عن أشياء قبلية حتى تتسع رؤيته لاستقبال الموضوع في صورة واضحة، «بالإضافة لوظائف أخرى تريد "البداية القبلية" تحقيقها، كالإيهام بوجود زمن حقيقي سينبلج منه الزمن العجيب».

ـ شعيب حليفي: "**هوية العلامات، في العتبات وبناء التأويل**"، مرجع سابق، ص:106.

الأصوات الروائية، فهو اختيار ديار المهجر مسرحاً أثيراً لأحداث ووقائع عوالمهم الروائية...

وسيلعب المكان/ المهجر دور العنصر المحرك الأساسي للأحداث، والبؤرة التي تنطلق منها صراعات الذات الوافدة مع نفسها، من أجل التكيف مع الواقع الجديد، أو صراع الذات مع الآخر، بكل عاداته وأنماط سلوك أهله. فخصوصية هذا المكان تحدد منذ الأول طبيعة تشكل الأحداث والمواقف، وكذا الصراعات الدراميـة التي يكون هذا المكان مسرحاً لها.

وستتكئ هذه التجربة الجديدة في التعاطي مع المكان على تيمات رئيسية، نجمل أهمها في ثنائيات: الشرق والغرب، الهوية والاغتراب، الأنا والآخر. إضافة إلى اهتمامها الكبير بثقافة الآخر ومستجدات حضارته، وذلك عبر تتبع مستويات تطوره الثقافية والاجتماعية والحقوقية...

ولطالما عرَّضَت مخلفات هذه الإشكاليات وغيرها، كتاب هذه التجربة إلى الوقوع في تناقض ذاتي شديد، إذ يحتدم الصراع في دواخل المبدع بين عناصر تكوينه الشرقي المحافظ، وبين إغراءات المجتمع الجديد التي توهم الشخصية الوافدة بإمكانية تعويض مجموعة من القيم التي تنتفي في وطنه الأصلي. من هذا المنطلق، يندفع الوافد إلى النَّهَمِ مما توفره الحضارة الجديدة بفضل اتساع الحريات الفردية، وعناصر التمدن ...

فبعد أن عاد سهيل إدريس من باريس بعد ثلاث سنوات

(1949/1952) ليتفرغ إلى إدارة مجلة (الآداب) ذات الطابع القومي، وخلال ثماني سنوات تالية، كان قد كتب ثلاثيته الروائية المعروفة: "الحي اللاتيني" عام (1954)، "الخندق الغميق" (1958)، و"أصابعنا تحترق" (1962).

فقد كانت صورة فضاء "الحي اللاتيني" في متخيل المثقف العربي والأجنبي على حد سواء، إبان فترات الخمسينيات والستينيات، ترتبط بالتحصيل المعرفي ونشدان الحرية الفردية في أقصى حدودها. وبذلك تكرس الحي اللاتيني كفضاء يوتوبي، وقبلة لكل من يتوق إلى التخلص من براثن الكبت والجهل والاستبداد. ذلك ما تصوره لنا رواية "الحي اللاتيني" بواسطة شخصيتها الرئيسية؛ وهي شخصية ذلك الشاب القادم من لبنان، بثقافته العربية الأصيلة والمحافظة التي تحاول أن تتأقلم سريعاً مع معطيات الحضارة الجديدة، وتتعاطى مع كل مظاهر الجاذبية فيها.

غير أن ثقل وزر المؤثرات التي تعود إلى النشأة، والتمسك بالهوية في ظل شخصية شرقية الطباع، عرَّض بطل سهيل إدريس لتناقضات ذاتية عميقة، حالت دون تكيفه الطبيعي مع مستجدات الحضارة الغربية، وتأقلمه معها.

فكيف تجسدت حالة الانبهار بالغرب، وبمقوماته الحضارية؟

إذا كان نجيب محفوظ قد تعامل مع الفضاء ككيان مادي واقعي؛ فإن سهيل إدريس سيختار فضاء "الحي اللاتيني" باعتباره

فضاءً يوتوبياً، متخيلاً، ليحيله إلى صورة فنية تتشكل من إيحاءات تستعيدها ذاكرة الكاتب عن ذلك المكان المتخيل قبل أن تطأه قدماه: «كانت صورته المتخيَّلة تملأ أفكاره ومشاعره، فتضرب دون كل ما سواها غشاوة كثيفة. لقد مر بشوارع مرسيليا، ولكنه لم يَرَها»[1].

الأمر الذي أعطى للكاتب حرية فسيحة كي يتخيل المكان المأمول، أثناءها تحول معه الحي اللاتيني لا إلى كيان مادي، يتم التعبير عنه بواسطة محاكاته ـ بطريقة مباشرة ـ فحسب، وإنما بمثابة بوتقة انصهرت في جوفها عناصر متعددة: صورة المكان المتخيل والزمان والفكر واللاشعور. وهذا ما أكسب المكان ـ استباقياً ـ جمالية خاصة بواسطة ما أُضفيَ عليه من خيال وشاعرية.

ففي هذه البداية، يصف سهيل إدريس، في جو تشويقي أخّاذ، انتظار السارد لتلك اللحظة الغالية التي ستطأ فيها قدماه فضاء الحي/ الفردوس المنتظر: «فقد أنفق أربع عشرة ساعة في القطار، أورثت في صدره ضيقا شديدا، ولكنه نسي كل شيء إذ دخل القطار «محطة ليون». عمّا قليل، سيكون في الحي اللاتيني. سيتحقق الحلم المستحيل...»[2].

فبقدر ما ينتقل السارد من صورة الحي المتخيلة إلى الحي الواقعي، ينشدُّ القارئ أكثر فأكثر للتعرف على سحر المكان،

(1) سهيل إدريس: "الحي اللاتيني"، مرجع سابق، ص: 11.

(2) المرجع نفسه، ص: 16.

وعناصر الإثارة فيه. فالسارد والقارئ يتبادلان رغبة ملحة في الوصول إلى المكان عينه، لمعانقة هذا الفضاء الذي كان متخيلاً، للوقوف على حقيقته.

وما يزيد من رغبة القارئ في التعرف إلى سرّ هذا الحي منذ الوهلة الأولى، هو ما يتداوله المثقفون حول جماليات هذا المكان، ومعرفتهم أن الروائي ينطلق من تجربة حقيقية حين زار باريس لإتمام دراسته هناك.

من هنا وجب التأكيد على أن رهان هذه البداية تمثل في نقطتين أساسيتين، هما: اختيار المكان من جهة، واختيار صيغة معينة لتقديم هذا المكان من جهة أخرى. هذان الاختياران يهدفان ـ بداية ـ إلى إثارة خيال القارئ إلى أقصى حدٍّ، لتنتقل به هذه الإثارة إلى تصوراته عن العوالم العجيبة للحي اللاتيني. فحينما نفتتح القول بعبارة «كان الجو صحواً وجميلاً...»، نجعل الاعتقاد بأننا سنخرج من فضاء إلى آخر. من هنا نعتبر أن التوقع والاحتمال هما جوهرا هذه البداية.

ومن الصورة التي يتم بها تقديم طبيعة المكان، ندرك على الفور انشداد الكاتب للوصول إلى ذلك المكان/ الحلم، فبعد «ردح قصير، ستبدأ الحياة التي ما انفك يعيشها في الخيال، منذ أن تهيّأت له أسباب السفر إلى باريس»[1]. نحن، إذاً، أمام فضاء مرسوم في سياق مثالي يدعونا الكاتب، ومنذ البداية، إلى تخمين خطوطه

(1) المرجع نفسه، ص:11.

العريضة ذهنياً، قبل أن يتحقق ذلك من خلال وصف الروائي.

ـ فما علاقة هذا الوصف الساحر لذلك الفضاء المرتقب، بواقع المثقف العربي وعلاقته بالغرب، وبالثقافة الغربية عموما؟

لقد ضمَّن سهيل إدريس، مفتتحه الروائي عبارات مشحونة بعناصر الإثارة والدهشة، تحفيزا لتكوين صورة أولية عن المكان الموعود. وهذا ما يجسد خاصية الانفصال عن الواقع الأصلي والوطن الأم والهوية، مما يجعل هذا النوع من البدايات ينـزع نحو البعد الحلمي الذي ينتهي بصاحبه في الغالب إلى كابوس، يتحول خلالها الانبهار إلى اغتراب، والإعجاب إلى خيبة أمل تخيِّم على صاحبها، وهذا ما يفضي ـ في نهاية المطاف ـ إلى شعور داخلي بالانفصام الذي يولد الخوف والقلق.

كل ذلك وغيره، يجعل شخصية المغترب تتأرجح بين واقع الحلم وواقع الحقيقة الكابوسي. إنها شخصية تنوس بين تهويمات الحلم ونزعات الخيال، تتداخل مساحة الحلم مع مساحات الحقيقة، ويمتزج الواقع بالخيال لدرجة يصعب على المرء الفصل بينهما.

وبقدر ما كانت مساحة الخيال والحلم والوهم طاغية في هذه البداية، ومستبدة بشخصية السارد منذ وصوله إلى مشارف الحي اللاتيني، إلى حين وصوله إليه، بقدر ما كان القارئ يتابع عن كثب هذا الدخول الاحتفالي إلى ذلك الموقع الأثير، بكثير من الترقب واستشراف آفاق ما سيحدث.

وسيراً على هذا المنوال، كانت عوالم الحقيقة والخيال، تتناوب في وعي السارد ومعه القارئ، باعتباره المستهدف من صيغة هذا التقديم. من هنا ستتناسل أسئلة المتلقي وتتكاثر: هل سيتحقق حلم الكاتب، بتحول الحلم إلى حقيقة؟ أم هل سرعان ما ستتحول الحقيقة إلى حلم ذي طابع كابوسي؟

كل هذه التساؤلات ستشكل الموضوع الأثير في معظم هذا النوع من الروايات، مجسدة بذلك واقع الغربة والاغتراب على المستويات كافة، إذ تتقلص مساحة الحلم، وتتعدد عناصر النفور، ليتحول معها حلم الشخصية بالوصول إلى الفضاء الفردوسي إلى حلم بإنهاء هذه الغربة، والعودة إلى الموطن الأصلي.

نستنتج مما سبق، أن سهيل إدريس يسعى من خلال بداية روايته: "الحي اللاتيني" إلى إبراز قوة سلطة وسحر المكان المفترض على السارد، والتعبير عن مدى تمكنه من كل جوارحه وأحاسيسه وانفعالاته التي حاول السارد أن يجليها لنا من منظور رومانسي شفيف، يخفف من غلواء الأسلوب الواقعي في تتبع عناصر المكان، وجرد معطياته.

ثالثاً: البداية واسترجاع الزمن الطفولي
("شجرة اللبلاب" لعبد الحليم عبد الله)

يُعَدُّ الزمن من بين أهم مقولات الحكي التي دأب الروائي التقليدي على توظيفها بشغف كبير، ليضفي على سرده السمات

الواقعية التي تقربه من تمثيل الواقع الذي يفترض أنه يعكسه بدقة. وهذا ما يخلع على السرد قابلية تداوله وفق مواصفات وأهداف جمالية خاصة. ولأجل هذا الهدف الجمالي، لم يكن على الروائي اختيار الأحداث المسرودة فحسب، بل تأطيرها في صيرورة زمنية معينة؛ وبالتالي انتقاء نقطة بدء محددة في خط الزمن السردي الروائي.

فلا مشاحة أن ليس للزمن وجود مستقل، نستطيع أن نستخرجه من النص مثل: الشخصية أو العناصر التي تشغل المكان أو مظاهر الطبيعة، إذ يتخلل عنصر الزمن بنية الرواية كلها من البداية حتى النهاية، بحيث لا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية، ما دام يمثل الخيط الناظم الذي ينتظم الرواية في كليّتها. من هنا تأتي أهميته باعتباره عنصراً بنيوياً يؤثر في العناصر الأخرى، وينعكس عليها. فالزمن من هذا المنظور تحديداً هو «حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى. [إنه] هو القصة وهو الشكل، وهـو الإيقاع»[1].

ولا حاجة بنا إلى توضيح طبيعة الكتابة الروائية التي تتجسد من خلال نظام داخلي دقيق، يتمثل في كيفية ترتيب الأحداث والوقائع حتى لا تتكرر، وذلك اعتماداً على قاعدة توظيف الزمن، والتصرف في مفاصله الكبرى. هذا الإجراء يتم بواسطة «تَزْمِينِ»

---

(1) سيزا أحمد قاسم: "بناء الرواية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص:27.

هذه الأحداث، قصد ضمان درجة ما من التشويق، حينها تنشط عملية ربط الأسباب بالمسببات، أو طرح السؤال التشويقي المعروف: ماذا سيحدث فيما سيأتي من مجرى الرواية؟

لقد درج كتاب الرواية التقليدية على اتباع خط مستقيم في التسلسل الزمني الرئيسي في بناء الرواية، يسهل معه، إلى حد ما، تتبع المشيرات الزمنية في الرواية. يحرص خلالها الروائي على وضع معالم نصية بارزة، تساعد القارئ على تتبعه مثل: «استخدام ظرف الزمان أو الإشارات إلى تواريخ محددة وفي بعض الأحيان التدخل المباشر للراوي لتنبيه القارئ إلى أن هذه الأحداث سابقة أو لاحقة لحاضر الرواية حتى يتمكن القارئ من وضعها في موضعها من التسلسل الزمني للأحداث»[1]. وذلك ما يبرز أهمية «الإرساء الزماني»، والدور الحاسم الذي يلعبه في رسم معالم الفعل الآتـي في البدايات الروائية، والترقبات التي تترتب على ذلك من طرف القارئ. إلا أن صيغ الإيحاء بعنصر الزمن عادة ما تتعدد وتتنوع بتعدد وتنوع الحساسيات الأدبية، كأن يشير الروائي (مثلا) إلى التاريخ بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، أو الإيحاء بما يحيل عليه.

أما مظاهر تبلور البعد الزمني في عالم الرواية العربية التقليدية في التحديدات التالية:

- التحديد الزمني انطلاقا من الزمن اليومي العادي.

---

(1) المرجع نفسه، ص:39.

ـ التحديد الزمني انطلاقا من الفترة أو العصر أو المرحلة.

ـ التحديد الزمني المرتبط بترميز مفهوم الزمن.

والظاهر أن حضور نصيب الزمن اليومي العادي وازن في الرواية العربية التقليدية، سواء في بدء الرواية أو في أثنائها، بواسطة التدقيق في التحديد الزمني كالساعة واليوم والشهر والسنة، ذلك أن الروايات الواقعية تزخر بداياتها بمثل هذه الإشارات الزمنية الشائعة.

أما بخصوص التحديد الزمني المتعلق بالشهر، أو السنة، أو الفصل، فهو، كذلك، كثير التواتر والورود في الرواية العربية، سواء التقليدية منها أو الجديدة. فنجيب محفوظ ـ في إطار تنويعه في المشيرات الزمنية الدقيقة ـ كان شديد الحرص على هذا النوع من التحديد الزمني من خلال جملة من بدايات رواياته. ونقتطف من روايته: **"أفراح القبة"** هذا المقطع: «**سبتمبر، مطلع الخريف**، شهر التأهب والتدريب. صوت سالم العجرودي المخرج يتدفق. في حجرة المدير المغلقة النوافذ المسدلة الستائر»[1].

كما يدشن نجيب محفوظ روايته الشهيرة: **"ثرثرة فوق النيل"** بالتحديد الزمني السالف الذكر: «**أبريل**، شهر الغبار والأكاذيب. الحجرة الطويلة العالية السقف مخزن لدخان السجائر. الملفات تنعم

(1) نجيب محفوظ: **"أفراح القبة"**، دار مصر للطباعة، ط:2، 1983، ص:5.

براحة الموت فوق الأرفف»[1].

ولا غرو من أن ينعكس هذا التماسك على البنية الزمنية للرواية التي «تتسم نتيجة لذلك، بالتواصل والترابط: فليس هناك قطائع أو انتقالات عنيفة ومفاجئة بين مستويات زمنية متنافرة، بل انسجام زمني يدفع الحبكة إلى الأمام»[2].

وتتسم مثل هذه البدايات بكثافة زمنية كبيرة مثيرة. فالروائي لا يتردد في حشد ماضي الشخصيات الطويل في حيز نصي صغير نسبيا، من منطلق تركيز البداية على عرض الماضي بين الفينة والأخرى. كما أن إقحام كل شخصية روائية إلا ويستتبع عودة من جديد إلى ماضي هذه الشخصية. فكلما تقدم النص الروائي إلى الأمام، تزايدت بالمقابل مساحة هذا الماضي المتذكر.

ولقد كرس عبد الحليم عبد الله المنظور التقليدي للكتابة الروائية المتعلقة بالبداية الزمنية، وهذا ما يمكن التأكد من صحته عند تحليل بداية روايته: "شجرة اللبلاب". ففي هذه البداية، يستدعي عبد الحليم عبد الله ماضيه الطفولي ليحِلَّهُ محل الحاضر، أو ليجعله بديلا عن الواقع الراهن المرفوض: «كانت طفولتي من

---

(1) نجيب محفوظ: "ثرثرة فوق النيل"، دار القلم، بيروت، ط:1، 1972، ص: 5..

(2) رشيد بنحدو: "الرواية المغربية بين أسئلة القراءة وأجوبة الكتابة"، مجلة: "الثقافة المغربية"، السنة 2، العدد 7، ماي / يونيو 1992، ص: 39.

ذلك النوع الذي يتعذر على الإنسان أن ينساه...»[1]. ويتمثل الحاضر الراهن ـ من منظور الروائي ـ في جحيم الواقع أو كل ما له علاقة بالخارج، مقابل زمن الطفولة، الذي يعانق فيه الروائي لحظة/ لحظات من الزمن الطفولي، بما هو زمن نوستالجي أخّاذ. إنه زمن «المتصورات الأصلية»، باعتبارها أحسن الأشياء: كالحنين للعهود الحميدة التي توجد في تلافيف طبقات النفوس، تتلذذ بتخيلها وذكرها، وتتألم من انقضائها وانصرامها.

من هنا تعد عوالم الطفولة المتذكرة إحدى البدائل التي كان الروائيون يلتجئون إليها، فزعاً من واقع اجتماعي وسياسي ونفسي ضاغط وخانق، مع اختلاف ملحوظ في كيفية استدعائها (الطفولة)، على الرغم من أن هذا الزمن الماضي لا يعدو أن يكون مجرد ذكريات يلوذ الروائي بحماها، بعيداً عما يحدث في الحاضر، فتتداخل الحدود بين الماضي والحاضر، لتصبح مراتع الصبا هي الأفضية الوارفة الظلال التي تشكل بؤرة السرد ومنطلقه.

ويستعيد السارد طفولته في هذه الرواية، كأنما يستعيد زمناً آخر، ولا يسعه إلا أن يعتبر هذه الطفولة من «ذلك النوع الذي يتعذر على الإنسان أن ينساه... [لأنها] لم تكن طفولة عادية غافلة بلهاء»[2]، بل كانت طفولة يسودها جو الدفء والبعد الحميم؛

(1) محمد عبد الحليم: "شجرة اللبلاب"، دار مصر للطباعة، (ب، ت)، ص: 3.

(2) محمد عبد الحليم: "شجرة اللبلاب"، مرجع سابق، ص: 3.

فتلفحه الحسرة على ذلك الفتى الذي هو صورة منه، ويزداد تحسره بعد أن يصل هذا التصعيد الوجداني إلى حد يرثي فيه السارد هذه الصورة التي صغرت عدة مرات بفعل عوامل الدهر، وصروفه التي كان لها فعلها المأساوي فيما حصل ويحصل، وهي الظروف التي أدت إلى اهتزاز صورة الشاب الآنية، وبالتالي الارتداد إلى إعلاء ماضيه إلى حدِّ الاحتماء به من غلواء الزمن الحاضر. من هنا تغدو نوبات الحنين التي اجتاحت السارد/ الشخصية تجاه ماضيه، مستعادة في صورة الحياة الهادئة المسالمة التي كان يحياها في شبابه بين رفاقه وأصفيائه، مما أضفى على الارتجاع طابعاً خاصاً، ينحو به منحًى رومانسياً. أجل كانت طفولة من نوع يتعذر على الإنسان أن ينساه، «إنني لأذكرها الآن وأنا في ريق شبابي وريعان صباي، فتلفحني الحسرة على غلام هو صورة مني، لكنها صغرت عدة مرات فأكاد أحتضنه وأنا أرثي له»[1].

ولا شك أن وطأة الزمن على الشخصيات أقسى وأشد، فحتى لو استعاد الروائي صورة المكان على المستوى الواقعي أو من خلال التذكر، فلن يستطيع إرجاع زمن الطفولة الذي يرتبط بأقران الصبا، وهؤلاء قد انفرط عقدهم، إذ سرعان ما سيبوح السارد ـ ضمنيا ـ بخلاصة رؤيته الفلسفية في هذا الموضوع، ومفادها أن مرحلة الصبا هي مرحلة الحب والانطلاق، أما الشيخوخة فهي زمن العجز والانحسار، وهو اعتراف يزيد من ألم السارد وطأة إحساسه بذلك البون الشاسع بين ما كان، وبين ما هو كائن.

---

(1) المرجع نفسه، ص:3.

إن البداية، من منظورنا، تنصب فخاخها للقارئ الذي تعود على معرفة كل شيء عن الأسباب التي أدت بهذه الشخصية إلى الاحتماء بماضيها مقابل رثاء حاضرها. كما تنشط تقنية الحذف بشكل بارز في هذه البداية كذلك، حيث يلوذ السارد بالزمن الماضي (الطفولة) الذي يعتبره زمناً نوستالجياً، هارباً من سطوة الزمن الحاضر. وقد أدى هذا الوضع إلى تأطير مجريات الحكي الذي سيتراوح ما بين طفولة وردية، وشباب لا يتردد السارد في رثاء حاله فيه. أما بالنسبة لموقع السارد الذي يتذكر ذلك الماضي الفردوسي، فيتوارى خلف ضمير المتكلم، وفق رؤية سردية عالمة بتفاصيل الشخصية التي يسرد ماضيها، ولذلك يتقاطع حكيه هذا مع السرد السير ذاتي.

هكذا نستطيع القول: إن بدايات النصوص الروائية التقليدية يلازمها ـ في الغالب ـ ذلك الانشغال المهووس بالتحديد والتدقيق في إعلان الزمن، من خلال مشيراته المباشرة أو غير المباشرة. كل هذا أو غيره يهدف إلى تحقيق بداية واقعية، تؤسس إستراتيجيتها على الإيهام بالواقع، وإنتاج أثر لها في هذا النوع من البدايات لضمان حد أدنى من المقروئية.

الفصل

الثاني

2

البدايات

في روايات الحساسية الجديدة

أصبح الانشغال بخطاب البداية الروائية متزايدا أكثر من ذي قبل، حيث بات سؤالا مؤرقا يقض مضجع الكاتب في تصوره لمشروعه الروائي. ولنا الكثير من الشواهد التي تُجلِّي لنا هذا الاهتمام المتزايد بخطاب البداية. وهذا ما استرعى انتباه الشاعر الفرنسي لويس أرغون (Louis Aragon) ودفعه إلى التصريح بأن رواياته «تخرج من رحم الجملة الأولى»[1]. ذلك أن الصفحة الأولى من العالم الروائي تقدم «نفَسَ الرواية وإيقاعها وأحياناً موضوعها»[2]، ويرتكز بناء هذا الموضوع في عالم الرواية على ضرورة خلق نوع من التلاحم الوثيق، والترابط القوي بين كل أجزاء النص. وتحقيق هذا التلاحم مرهون بالدرجة الأولى إلى الطرق التي يتبعها الروائي عادة

(1) Roland Bourneuf et Real Oullet : «**L'univers du roman**», Ed. P.U.F. Paris, 1985, p: 45.

(2) Ibid., p: 45.

لضمان انسجام مكونات الرواية من بدايتها إلى نهايتها[1].

وإذا كان من الواجب الإقرار ـ بدايةً ـ بالفضل الكبير للدراسات الغربية في تطوير هذا الموضوع في نقدنا العربي الحديث، فإن هذا لا يعني أننا أصبحنا عالة على غيرنا، بل إن الاسترشاد بالمنجز النقدي لهذا الغير لا يبخس من قيمة ما يجب أن تقدمه "الأنا" من مآخذ على تلك المقاربات.

من هنا سيلاحظ المتتبع لتطور الرواية العربية ذلك الاهتمام الملحوظ بمكون «البداية»، حيث غدا هذا المحفل هدفاً من أهداف التجديد، يسعى الروائي من خلاله إلى التحرر من المعايير الجمالية القبلية التي تفرضها بعض التقاليد الفنية البالية، والتي تشكل في

(1) Roland Barthes : «**Par ou commencer** ? », In : "Poétique", N° 4, 1970, p : 4.

نظر البعض الإطار- القيد، إذ لم يعد نموذج البدايات التقليدية هو المعيار الذي يحتكم إليه، بل اجترح الروائيون الجدد بدايات مغايرة، لها شفرتها الخاصة، وكينونتها التي تبلورت طوال هذا المسار.

وهنا يمكن القول: إنه من الصعب فصل طبيعة شفرة البداية الروائية عن منظور الكاتب للعالم وفلسفته الفنية، كما أنه من الأصعب فصل هذه الشفرة عن النص الذي تدشنه هذه البداية. ففي معرض حديثه عن طقوس الكتابة الروائية، يؤكد الروائي السوري نبيل سليمان أنه أعاد مراراً كتابة بداية روايته الموسومة بـ:"ينداح الثلج" قبل أن يتقدم بها إلى النشر[1]، وذلك دليل على أن أمر كتابة البداية الروائية أصبح غاية في التعقيد مما كان عليه من قبل.

وهنا نشير، عابرين ومسرعين في آن معاً، إلى أنه كثيراً ما تصادفنا شكاوى الروائيين، يعبر فيها أصحابها عن الصعوبات الكبيرة التي تواجههم في مجال تدشين رواياتهم. وفي هذا الصدد يقول عبد القادر الشاوي على لسان سارده: «يخيل إليَّ، أن الانطلاق في الشيء أصعب من بلوغ مراميه أو السيطرة عليه. بل إن الانطلاق هذا قد يتحول إلى انزلاق إذا لم ينتبه المرء الغافل لموقع قدميه في اللزوجة، فيكون السقوط هو الارتطام الذي لا مفر من حدوثه مهما

(1) نبيل سليمان: "طقوس الكتابة الروائية"، مجلة:"عمان" (أمانة عمان الكبرى)، العدد 103، كانون الثاني/ 2004، ص:31.

كانت رياضة المنزلق من القوة»[1].

ويستطرد الشاوي في هذا السياق: «البداية أصعب ما في الرواية. هذا ما قلته. أي كيف أبدأ في تحويل الخراب إلى شكل لا إلى هول. قد تكون النقطة الممكنة هي الاستسلام الطوعي لأسرار الحكاية. لكن: من يستطيع الجزم بأن الاستسلام ليس إيلاماً، وأن الأسرار قعر مثلما هي الحكاية، أو مثلما هي الحكاية نكاية في كل بداية محتملة. قل ما شئت، إن هي إلا تخرصات، فإنك واجد، لا محالة، ألا شيء أقسى في تمنعه وانفلاته سوى البدء كأنه أسطورة والسلام»[2].

في حين تمثل البداية الروائية أحد المواقع الحاسمة في الكتابة لدى حنا مينه. ففي كتابه: "**القصة والدلالة الفكرية**"، يرى الكاتب أن جاذبية القص تتوقف على جاذبية البداية، كما تكمن الدهشة التأملية، والرضا، والراحة في النهاية. من هنا يعتبر الكاتب البداية والنهاية قطبان أساسيان: قطب أعلى وقطب أسفل، وبينهما يكون القص، قص الحدث، وتكون الحبكة والسرد والحوار، بالطريقة أو الأسلوبية التي يعتمدها القاص. وحسب حنا مينه، فإنه إذا لم تشكل البداية صدمة للقارئ، والنهاية راحة نفسية، فإن القصة تقع في مطب الحكاية الساذجة.

---

(1) عبد القادر الشاوي: "باب تازة"، منشورات «الموجة»، مراكش، ط:1، 1994، ص:12.

(2) المرجع نفسه، ص:16.

تفضي بنا الإيضاحات الأولية السابقة إلى أن «البداية» الروائية عرفت تحولات ملموسة لا تقف عند ما كان سائداً وما هو مُكَرَّس بعد ذلك، بل صارت تجترح طرقاً جديدة تتناسب وطبيعة المتغيرات التي يعرفها المشهد الثقافي العربي؛ فهي بمثابة مؤشر فني هام يفرض على «القارئ الدخول في خرائط توليد المعاني وتأسيس العلاقات الجديدة»(1) .

ولا بد من التذكير، في هذا السياق المخصوص، بأن صبري حافظ كان في طليعة الذين التفتوا إلى هذا المكون الإستراتيجي في الكتابة الروائية، مبدياً إعجابه بالبداية الروائية كما هي متحققة لدى كل من يحيى حقي وبهاء طاهر، حيث يصرح في حقهما بما يلي: «ليس هناك فيمن أعرف من كتاب القصة من يكشف عمله عن معرفة وثيقة بأهمية البداية القصصية قدرهما»(2).

وإذا كان صبري حافظ يوظف مصطلح البداية في مقاربته لهذا الموضوع، فإن الناقد العراقي ياسين النصير يحلو له استعمال مصطلح «الاستهلال» للدلالة على البداية أثناء دراسته فن البدايات في النص الأدبي. يقول في هذا المضمار: «تميل استهلالات الفن الروائي إلى السعة والتنوع، غالبا ما يستغرق الفصل الأول منها كله، لأنه يتعامل مع كلية العمل، وعليه أن يزرع الاستهلال

(1) صبري حافظ: "البدايات ووظيفتها في النص القصصي"، مجلة: "الكرمل"، عدد:21 – 22، 1986، ص:141.

(2) المرجع نفسه، ص 146.

النويات الصغيرة للأفعال الكبيرة اللاحقة، وفيه يجد القارئ مسحا أوليا لكل عناصر البناء من شخصيات وأفكار وأحداث»[1].

ولقد سعى الناقد التونسي محمد الباردي، في هذا المجال، إلى تصنيف علاقة البداية والنهاية في الرواية العربية، من خلال ما يلي:

* روايات لا تحمل بداية ونهاية: وهي قليلة التواتر، تكاد تنحصر في رواية واحدة وهي"الحرب في بر مصر" ليوسف القعيد. فالرواية تبدأ بشهادة المحقق (...) وتنتهي نهاية مفتوحة، إذ يعتبر الراوي المحقق أن «الحدوتة» لم تنته بعد[2].

* روايات تنقطع فيها الصلة بين البداية والنهاية: وأبلغ مثال يمكن الإشارة إليه هو رواية «**الزويل**» لجمال الغيطاني. وهنا لا نجد علاقة تذكر بين البداية والنهاية فيها. فهي تبدأ بوصول إسماعيل وفتحي إلى البحر الأحمر وبداية مغامرتهما في بلاد الزويل، وتنتهي بتعليق الدكتور فتحي السرنجاوي على الأخبار والتقارير التي قدمها الكاتب جمال الغيطاني والمتعلقة بقبيلة الزويل.

* روايات تكون فيها النهاية بمثابة حل للغز ورد في البداية: ويحصرها الناقد في النصوص التالية: «**اللجنة**» لصنع الله

(1) ياسين النصير: "**الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي**"، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، العدد: 77، القاهرة 1998، ص: 178.

(2) محمد الباردي: "**الرواية العربية والحداثة ـ الجزء الأول**"، دار الحوار، ط:1 1993، ص:144.

إبراهيم و«وقائع حارة الزعفراني» و«الزيني بركات» و«خطط الغيطاني» و«كتاب التجليات» و«رسالة البصائر في المصائر» و«رسالة في الصبابة والوجد» لجمال الغيطاني و«أيام الجفاف» و«في الأسبوع سبعة أيام» و«شكاوي المصرى الفصيح» و«يحدث في مصر الآن»[1].

كما وجدت دراسة البداية لها أكثر من صدى لدى النقاد المغاربة، وهنا تجدر الإشارة إلى الدراسة القيمة التي قدمها الناقد نور الدين صدوق في هذا المضمار، معتبراً أن البداية «مكون بنائي، تتجسد من خلاله/ وعبره الرواية بكاملها»[2].

ومن زاوية نظر الناقد شعيب حليفي تشغل البداية أهمية إستراتيجية من أجل فهم آليات تكون النص وانفتاحه، كما تشكل دوراً توجيهياً يقود الدلالة من الكثافة والغموض إلى حقول توسع المعنى وتضيئه. وتأتي، أيضاً، أهمية البداية أو الجملة ـ العتبة (Phrase-seuil)، من كونها حلقة تواصل بين المؤلف والسارد من جهة، وبين المتلقي من جهة ثانية، وعبرها يتم تحديد العديد من المنطلقات الأولية التي تهم الجنس الأدبي. فهي العتبة الأولى ـ بعد العنوان ـ للتخيل وبناء إدراك أولي تتشكل معه أحاسيس وأفق انتظار منسجم أو معدل عن الأفق الذي خلفه العنوان أو اسم المؤلف الحقيقي.. هذا الأخير الذي يسم البداية بخلفيته ومواقفه

(1) المرجع نفسه، ص:145.
(2) صدوق نور الدين: "البداية في النص الروائي"، مرجع سابق، ص 17.

الفكرية وقناعاته السردية والتقنية[1].

وبخصوص وظائف البداية في الرواية العربية، يعتبر حليفي أن بداية الرواية ذات وظائف مزدوجة؛ «لأنها بداية العمل الروائي ككل، ووظائفها من هذه الناحية مماثلة لوظائف البداية الأقصوصية، وهى في الوقت نفسه بداية بين بدايات متعددة هي بدايات الفصول المختلفة في العمل الروائي، ومن هنا لا بد من الكشف عن مختلف علاقاتها بتلك البدايات إلى جانب التعرف على علاقات بدايات الفصول المتعددة بعضها بالبعض الآخر"[2].

ولا يجادل عبد العالي بوطيب في اعتباره «البداية» من النقط الإستراتيجية في العمل، بل هي: «إحدى أصعب هذه النقط على الإطلاق، نظراً لموقعها الحدودي الإستراتيجي في بداية النص، وما يؤهلها له من أدوار حساسة حاسمة في الكتابة والقراءة، على السواء»[3].

هذا الرأي يتفق وما ذهب إليه صبري حافظ، حينما اعتبر أن البدايات من أعقد وأصعب المكونات المتعلقة بالنص الإبداعي.

(1) شعيب حليفي: "هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل"، مرجع سابق، ص:92.

(2) صبري حافظ : "البدايات ووظيفتها في النص القصصي"، مرجع سابق، ص: 146.

(3) عبد العالي بوطيب: "مساهمة في نمذجة الاستهلالات الروائية"، مجلة: "علامات في النقد"، ج 46، ديسمبر 2002، ص:247.

فمن خلال إحكامها وضبط صياغتها كرؤية لمحتوى العمل بكامله، يجد المتبقي من الأحداث طريقه إلى ذهنية القارئ المتعامل مع النص[1]. فإذا كانت الرواية هي مجموع الأحداث (أو الأفعال السردية)، تتوق إلى نهاية (أي أنها موجهة نحو غاية ما)؛ فإن البداية الروائية هي الأخرى، تروم توجيهنا إلى غاية ما، كيفما كانت درجة الوضوح أو الالتباس في طبيعة خطاب البداية هذا.

وعموما، فقد استطاعت الرواية العربية الحديثة تجريب كل الأشكال والأنواع في هذا المجال، «مثلما استطاعت تكسير البداية التقليدية والاقتراب من بدايات مشهدية (Incipits scéniques) تحتفظ بعلاقات عمودية وأفقية مع النص ومتلقيه»[2]. من هنا نؤكد أن من بين بدايات الروايات الحداثية ما يضلل، ومنها ما يغري، ومنها ما يراوغ ويتمنع عن إرضاء نزوات المتلقي الذي تعود على نمط محدد من البدايات. كل ذلك أسهم بشكل كبير في إرساء بلاغة جديدة لخطاب البداية في الرواية العربية ذات الأفق الحداثي.

ومن خلال توقفنا على صيغ بعض البدايات ذات الميسم الحداثي، سيتضح لنا أنها تنطلق من خلال التركيز على المستويات الخطابية التالية: التبئير على الموقع الفضائي، أو الموقع الزمني، أو الموقع العاملي، أو بتوظيف الخطاب الميطاروائي.

---

(1) صبري حافظ : "**البدايات ووظيفتها في النص القصصي**"، مرجع سابق، ص 146.

(2) **شعيب حليفي**:"**هوية العلامة**"، مرجع سابق، ص:108 .

ـ فما هي، إذاً، أهم مظاهر التجديد التي طرأت على البداية في الروايات العربية الجديدة ؟

أولاً : المنظور الجديد للمكان في البداية الروائية (نموذج: "تحريك القلب" لعبده جبير)

عرفت الرواية العربية تطوراً ملحوظاً، سواء على صعيد البناء أو الدلالة. هذا التغيير طاول طبيعة التعاطي مع المفتتح المكاني طرداً، إذ تحول المفتتح المكاني إلى رمز وقناع؛ تفنن الروائيون في استخدامه، تارة بالتحويل، وتارة بالتشكيل، وطوراً بالتلميح والإيحاء.

وبهذا الصنيع الفني، أعطى الروائي الحداثي للمكان، في سياق وعيه العميق بأهمية الفضاء، أبعاداً متعددة بما أضفاه عليه من خيال وشاعرية. فلم يعد المكان هو ذلك الكيان المادي الذي يشكل جزءاً من التاريخ الخاص لسيرة حياة الروائي، والذي يسعى إلى تكريس صورة المكان الحقيقي، وتمثيله أحسن تمثيل لضمان حدٍّ أدنى من واقعيته، وبالتالي العمل على خلق الإيهام بهذا المكان وبحقيقته، وبواقعيته.

كما تبلورت هذه الرؤية الجديدة للمكان من خلال تعبئة المواقع الموصوفة بمؤثثات ذات مضمون غامض، ومثير لخيالات مقرفة أحيانا ومزعجة أحيانا أخرى؛ هذه الخيالات شبيهة بالكوابيس، أو بمتاهات ملغزة يضيع القارئ فيها منذ البداية.

وتنطلق بدايات هذه الروايات من إستراتيجية خلق الارتباك لدى الذائقة الأدبية التقليدية منذ الوهلة الأولى، وذلك لتنمية الاستيهام الإرادي بعناصر الغرابة المثيرة لنوع من التوجس تجاه ما سيأتي من أحداث، إذ إن المشاهد الموصوفة في هذه الأمكنة عادة ما تثير في قلوب ونفوس القراء حساً من الرعب والذعر والهلع، فيخالط الروح إحساس قاتم كئيب، وهي ترى مشاهد الدمار والموت البطيء هنا وهناك، ومنذ الوهلة الأولى.

في هذا السياق المثير، تتجمع الأشياء بالرغم من تنوعها وتكاثرها الفوضوي المدهش داخل هذه الأمكنة الموحشة، مما يثير لدينا مجموعة من التهيؤات التي يتفكك معها الربط المعقول بين منطق الرائي والرؤيا معاً، لننتقل بذلك إلى رحاب تصورات سريالية عجيبة في بعض الأعمال منذ البداية، وهذا ما يشكل في حد ذاته صدمة للقارئ الذي يهم في ولوج غمار عالم الرواية.

هذه البدايات الروائية، من هذا المنظور الجديد، ليست بدايات هادئة وعادية، ولا تحتاج تقبلاً بسيطاً، بل يتحتم على القارئ أن يفكك مغاليق عالم البداية الملغز، بالنفاذ إلى عمق ما هو ظاهر، والاجتهاد الحثيث لتفسير رموز الأشياء المبسوطة في ملفوظ البداية.

إنها بدايات روائية جديدة، تؤسس لفوضى الكتابة الروائية المنظمة التي تثور على الجاهز والمكرور. بدايات شاهدة بعناد على خارطة جغرافية بعينها، تنبثق من رحم هذا العصر الذي تنتمي إليه، وتحيل على ذات فردية تشهد أعنف حالات الهزيمة

والانسحاق. وعليه، فقد فضل الروائيون الحداثيون في عالمنا العربي بداية رواياتهم بأمكنة معزولة، مغلقة، باردة (البيوت الضيقة، الأقبية، السجون...).

ـ فهل هذه الأمكنة المفتتح بها قادرة على إعطاء العمل الأدبي أبعاداً فنية وجمالية أكثر عمقاً خصوصاً في بدايات رواياتهم؟

إن اختيار الروائي الحداثي نظير هذه الأمكنة ليدشن بها رواياته له دلالات خاصة. دلالات مرتبطة بذاكرة الكتاب الذين عاشوا في العقود الثلاثة الأخيرة متغيرات مجتمعية مختلفة، كان لها أثر بالغ في حياتهم الخاصة والعامة. فمنهم من عاش وضعية الاعتقال، ومنهم من قاسى المنافي القسرية، ومنهم من انطوى على الذات واعتزل الجماعة.

كل تبعات تلك الوضعية الاستثنائية ظلت محفوظة، ومحفورة في ذاكرتهم الموشومة، سيتحول هذا الماضي إلى كيان تخييلي يُحس ويُرى ويُعاش، وهذا ما وسَمَ هذه الأمكنة بكثافة خاصة، ترجم بواسطتها الروائي عبء الزمن وثقله، كما أعطى ذلك للذاكرة أجنحة لاختراق مجاهل النفس المنهوكة لاستعادة محن التجربة الذاتية روائياً.

وهنا سيحلق الروائي الحداثي بشخصياته بعيداً عن الأماكن المفتوحة والممتدة، مستعيداً في الوقت نفسه هدوء وصخب كل ما كان خفياً ومنزوياً، وذلك من خلال بصيرة نافذة، أضافت إلى

تكوينات المكان ومواصفاته أبعادا لافتة للانتباه، سواء على صعيد البناء أو الدلالة.

1 - مكونات خطاب البداية في "تحريك القلب"

من الملاحظ أن المكان الذي يقدم لنا، في بداية رواية "**تحريك القلب**"[1] للروائي المتميز عبده جبير، وفق قاعدة سردية محددة، تجعل من الثبات في المكان مؤشراً على ذلك السكون الذي يسبق العاصفة. يُساق القارئ أثناءها إلى هذا المكان الموحش سوقاً، ويتوقف إحساسه بأهمية التاريخ، من خلال عنصر الزمن المتوقف الرتيب، الذي يتولد عنه زمن نفسي ينعكس على واقع الشخصيات.

فمنذ البداية، يولجنا الروائي غمار مكان/ بيت مشحون بمؤثثات مهملة، بدون سابق إشعار ولا معرفة أولية بما كان أو ما هو كائن، بحيث ستتحول عناصر هذا المكان المغلق إلى مثيرات ذات أبعاد ودلالات غنية، بواسطتها يطلق الروائي العنان لشخصياته، فيستحضر من خلالها كل ما يتصل بالماضي، جاعلا منه المعادل الموضوعي للحصار النفسي الذي تعانيه تلك الشخصيات.

من هنا سيتعرف القارئ على عناصر المكان/ البيت: أبعاده، مساحته، الكوى النافذة فيه، أشعة الشمس المتسللة إلى داخله، صرير الباب الذي يثير الخوف عند الانفتاح أو الإغلاق، الشقوق البادية على جدارانه. كأنما يتوغل بنا الكاتب في عالم مجهول لا قرار

(1) عبده جبير: "**تحريك القلب**"، دار التنوير، بيروت، ط:1، 1982.

له. كل تلك الموصوفات المذكورة فيه، تثير المخاوف الداخلية للقارئ، وتشعره بأجواء خطر ما يحدق بهذا المكان.

إنه عالم غريب، يجد الأشخاص أنفسهم مقذوفين فيه إلى مصيرهم القدري الغامض. أما ما يكرس هذه الوضعية، فهو تلك الميولات الغريبة لهذه الشخصيات بنوازعها الغامضة ومواقفها المبهمة، وكأن البيت محاصر بقوى سرية ضاغطة، تمارس فعلها الخفي، وتدفع بالشخصيات إلى هذه المواقف العبثية التي لا معنى لها ظاهرياً على الأقل...

هذا المكان اللاإنساني تحول إلى مكان إنساني، كما تحول فيه الواقع المبهم إلى واقع خاص، يفجر لدى الشخصية شحنات انفعالية غريبة، هي وليدة وضعية اغترابها في هذا المكان الذي يجسد ما يدور في خلد الشخصية التي تكالبت عليها المحن، في غربة هذا البيت الممتدة إلى غربة خارجه، وبالضبط في أماكن العمل، وأصدقاء الدراسة، وفي مرافق الحكومة/ إدارات، مما يحيل هذه النماذج البشرية إلى شخصيات مجترة لذكريات الماضي، تغوص في تأملات لا نهاية لها في انتظار الذي يأتي ولا يأتي... شخصيات تحاول قدر المستطاع تحريك حالة الجمود الذي أصابها من جراء تعفن المكان/ الرمز، وكسر شوكة الاغتراب الذاتي، وبالتالي تحقيق الاستقرار النفسي والاجتماعي عن طريق الاندماج مع الآخرين.

من هنا يمكن القول: إن الروائي يصدر، في وصفه هذا، من رؤية مقرفة لطبيعة المكان/ البيت. فهو بيت كل من/ ما فيه موبوء

ومهمل ومنسي: نوافذه، أبوابه، تراب الأرض، جدرانه، كأننا في عالم منسي، أو في قرافة ما ...

- فهل يمتلك هذا البيت قيمة رمزية تؤهله ليصبح موضوعا لأكثر من تأويل؟

- وهل لمظاهر التصدع التي لحقته دلالة أيديولوجية ما؟

2 - تأويل أبعاد المكان/ البيت ودلالاته

إن منظور المكان في هذا المفتتح الروائي، والرواية بصفة عامة، يتيح لنا إمكانات خصيبة في تأويل هذا الفضاء المرجعي الدال. فمن ناحية، يمكّننا من التعامل مع المكان/ البيت كإطار عام، ومن ناحية ثانية تتاح لنا فرصة الوعي به من داخل رؤية فنية، يتحول عبرها المكان إلى رمز يسقط الروائي عليه رؤاه، وقناع يخفي الطابع المباشر للقول الروائي، ويسمح للروائي بالتسرب إلى قضايا أعمق في المجتمع، وهذا ما سيستشفه القارئ الحاذق للرواية في مجملها.

فمنذ الوهلة الأولى، تستوقفنا صورة البيت، كأنما لو كان إنساناً يشكو من ظلم أصحابه، وعدم الاكتراث بأحواله، يستنكر سلوكهم استنكاراً ساخطاً من واقع حاله ومآله. بيت كالرجل الواقف على أفكار ترهقه بغموضها، وهذا ما يورثه موقفاً نفسياً مضطرباً متلجلجاً يكتنفه الغموض والسأم(*). أما علامات هذا

(*) بدا الحلم مخيفاً في أعمال غائب طعمة فرمان الروائية، وتحول إلى كابوس مرعب في "سفينة" جبرا إبراهيم جبرا، ووصل إلى اكتمال دائرة الرعب =

الحزن الأسيِّ فتتردد في أرجاء المكان كلها. إذ تحاورنا الأشياء حواراً صامتاً، وحينما لا يجد الحوار صدى لدى المحاوَر، يلوذ المكان بالصمت المطبق الذي يحمل أكثر من دلالة. ودون التذكير بالأسباب الحقيقية لهذا الضيق والتذمر ليبقى الغموض هو الجواب الذي يصدم القارئ في محاولته تشفير عناصر هذا القرف الذي يخيم على أرجاء البيت.

مكان مثل هذا، نحس فيه مرارة الشكوى والعجز عن المواجهة، أو الارتقاء إلى مستوى الأفضل. فالبيت يوحي بمجموعة من القيم الأيديولوجية المتعلقة بتشخيص أحوال ساكنيه. كما يمثل الإطار المحدد لخصوصية اللحظة الدرامية التي يرغب الروائي في ترجمتها روائيا، ومن هنا جاء شحنه بعناصر لا تدعو إلى التجاوب معه، بل تعمل، بالمقابل، على الازورار عنه، والنفور من ضغطه، لأنه مكان/ بيت غير محمي من عوادي الطبيعة حتى يقوى الإنسان الحي على المواجهة من خلاله.

ويهمنا هنا المكان/ البيت، لأنه مكان نوعي، له سياقاته الرمزية التي تنسرب إلى تشكيل المشهد المفتتح به. فمن منظور غاستون باشلار يعتبر البيت «كياناً من الصور التي تعطي الإنسان براهين أو أوهام التوازن. ونحن نعيد تخيل حقيقتها باستمرار، بحيث إن تمييز

= في روايته "الغرف الأخرى" التي اتسمت بروح سريالية ببشعة رغم كتابتها بعد رواية "السفينة" بقرابة خمسة عشر عاماً.

كل هذه الصور يعني أن نكتشف روح البيت»[1]. وهذه الروح عموما تكمن في اعتباره (أي البيت) حاملاً لقيم الراحة والدفء الإنساني والاستقرار.

فإذا كانت الفائدة من البيت هو مطلق الحماية، وهو المعنى المألوف عن كلمة البيت كفضاء أليف وحميم، بكل دعائمه التي تحقق تلك الفائدة من نوافذ وأبواب وستائر؛ فإن توظيفه هنا جاء تعبيراً عما تبقى من خراب ودمار وحطام، لا يلبث أن يسقط على رؤوس من لم يبرحوا هذا البيت.

ـ فلماذا هذا التحول في وظيفة البيت لدى عبده جبير؟

في الوقت الذي رأينا فيه كيف تفنن نجيب محفوظ في تحسين صورة المكان/ العباسية في الزمن الغابر؛ يحول عبده جبير البيت الموصوف من مكان يثير البهجة والألفة والحميمية إلى فضاء ضاغط، يثير الانقباض والضيق، هو طبيعة الرؤية الفنية والفلسفية التي نوَّعت من دلالات البيت، ووسَّعت من رموزه ومعانيه، وبالتالي الارتقاء به إلى مستوى المكان المجازي، كصيغة من الصيغ الإبدالية لما هو مألوف في المنجز الروائي الواقعي عن مفهوم البيت[2].

---

(1) Gaston Bachelard : «**La poétique de l'espace**»,Ed : Quadrige/PUF, Paris, 1989, p:34.

(2) يقدم البيت من منظور بعض كتاب الرواية التقليدية، في أغلبه، من خلال مسحة رومانسية. فهو بالتالي مكان حميم، يغمره الدفء، وتعمه الحرارة العائلية. كما يتم التطرق إلى جماليات المكان ونقوشه ولوحاته، وزخارفه، ولا يعطي فكرة بأنه يمثل تكثيفاً لمكان أكبر هو الوطن.

يتوازى هذا التصور مع رؤية الروائي القاتمة للواقع الذي لم يتردد هو والذين يدورون في فلكه من نقد زمن الانفتاح المزعوم هذا، وكأننا بالروائي وقد اكتفى بذكر الجزء (البيت)، وهو مكان محدود وضيق وفقير في عناصره ومكوناته، في حين أراد الكل (أي مصر والوطن العربي برمته)، وذلك من منظور رمزي متعدد الدلالات(*).

يختار عبده جبير ـ إذاً ـ بيتاً مهملاً، آيلاً للسقوط، وأمارات ذلك متعددة ومختلفة، فعلى صعيد البناء المعماري نجد: «على جانبي البيت بنايتان متباعدتان، وحوله سور تهدمت دعائمه وتآكلت جدرانه»[1]. وفيما يتعلــــق بأثاث البيت نجـد أنـــه «تحف به القاذورات من كل جانب، والباب الحديدي مالت ضلفتاه ارتكنتا:

(*) سادت في فترات ما بعد الستينيات تيارات أدبية تدخل في نطاق تجريب بعض أساليب الكتابة المغايرة لما رسخته أشكال «الواقعيات» في وطننا العربي، وذلك على إثر هزيمة 67 التي خصبت التربة لزرع بذور تيارات فلسفية، تشبع بها المثقفون العرب: كالوجودية والعبث واللامعقول والرؤية الكافكاوية. ففي عديد من تصريحاته، يؤكد نجيب محفوظ أنه «عرف العبث والكافكاوية منذ أربعين عاماً، غير أن الفوضى التي حدثت بعد67 كانت فوضى مقصودة، ربما هي التي بعثت الاتجاه العبثي... والعبث هو نتيجة الظروف المعاصرة».
– ينظر مصطفى عبد الغني: **"الاتجاه القومي في الرواية العربيـة"**، مرجـع سابق، ص:374.

(1) عبده جبير: "تحريك القلب"، دار التنوير، بيروت، ط:1 ،1982، ص:9.

واحدة إلى الداخل، وأخرى إلى الخارج». أما على المستوى النفسي: «فلا أحد يعيره أي انتباه»، فيما بدا المجال الطبيعي للبيت جافاً تؤكده «تلك الشجيرات المتسلقة، التي لم يبق منها إلا أغصانها الجافة، وتلقي بها في الردهة الواسع»[1]، وأخيراً على الصعيد الزمني: «ساعة الحائط المتوقفة منذ زمن».

من خلال هذه البداية يتعرف القارئ على حساسية روائية جديدة، من حيث التعامل مع المادة اللغوية كملفوظ تعبيري، أو من حيث تشكيل المادة الحكائية كملفوظ تشخيصي وتصويري.

هكذا يقدم وصف البيت في "**تحريك القلب**" من الداخل، مقترناً بطبيعة الحالة النفسية للواصف، مقرونة ببعض المحمولات النعتية التي تُعين على تصور ما تبقى من تلك الأشياء الموصوفة، مما يضفي على مفتتح الرواية حركية ملحوظة، وإن كانت بطيئة في إيقاعها.

وإذا كان المكان دون سواه يثير إحساساً بالمواطنة، وبالزمن، والمحلية، فقد جعله عبده جبير واقعاً/ رمزاً، يعكس كياناً مهجوراً، مغرقاً في سديمية لا نهاية لها... كياناً تتهدم روابطه المعتادة من منظور درامي، متدرج، مقابل مشهد ساعة الجدار المصابة بعطب مزمن، تشي بتوقف دورة الحياة في هذا المكان، مما ينتج عنه اضطراب النفس الذي يولد القلق والضجر الحاد من واقع الحال.

(1) المرجع نفسه، ص: 9.

كل هذه العلامات الخفية وغيرها، ما هي إلا تعبير عن انهيار أمل التغيير، وتهدم كل الآمال السابقة التي طالما شكلت أفق حلم المواطن العربي. فسرعان ما كشفت الأيام عن زيف هذه الأحلام/ الأوهام، وهذا ما أدى إلى ليل المتاهة العربي، هذا الليل الذي لا يبدو أنه سينجلي، في ظل بنيات مجتمعية مهترئة ورديئة، تشبه طبيعة البيت، بكل مؤثثاته الداخلية والخارجية.

وفي هذا الفضاء الذي يبعث على القرف، ويؤشر إلى حتمية انهيار البيت بين الفينة والأخرى، يتتبع السارد تحركات "قطة" في مطبخ البيت، وبعدها يلتفت إلى النتيجة الورقية، والحمام، ودورة المياه، «وتسلقت الكنبة الكبيرة تحت ساعة الحائط، تلتفت إلى النتيجة الورقية؛ حيث كانت فتاة تحمل على كفها علبة الدهان، «يشفي جميع الأمراض»[1].

وإن كان نجيب محفوظ قد اختار البيت رمزاً للوطن في "أولاد حارتنا"، وقد كانت الأسئلة نفسها التي تهم مصير الوطن مبثوثة في ثنايا الرواية[2]، فإن هناك فارقاً كبيراً بين رؤية العالم لدى كل من

---

(1) المرجع نفسه، ص:9.

(2) وظف نجيب محفوظ هو الآخر، في سياق مرحلة الكتابة الرمزية، البيت كتعبير ضمني عن البيت الكبير وهو الوطن. وذلك في روايته الشهيرة "أولاد حارتنا". ويذكرنا محفوظ في بداية هذه الرواية، ببعض الأسباب التي حدت به إلى الانشغال بحكايات الحارة، «فكلما ضاق أحد بحاله، أو ناء بظلم أو سوء معاملة، أشار إلى البيت الكبير على رأس الحارة من ناصيتها المتصلة بالصحراء. وقال في حسرة: «هذا بيت جدنا، جميعنا من =

محفوظ وعبده جبير. فمسألة الاختيار هذه محكومة بوعي الكاتب، وطبيعة هذا الوعي هى التي جعلت الاختلاف جلياً بين الروائيَيْنِ في رؤيتهما لخصوصيات المكان/ البيت الموصوف في البداية.

لكن الملاحظ هو ذلك التباين بين محفوظ وعبده جبير في رؤيتيهما إلى مفهوم البيت/ الوطن، فنجيب يعتبر البيت ذاكرة الأبناء وماضيهم المشرق ومحفزهم على تجاوز عقبات الحاضر، بالمقابل يصور جبير هذا البيت تصويراً درامياً، فهو خرابة للمهمشين، إن لم يكن بالفعل مقبرة لهم في المستقبل.

ومما لا شك فيه أن ثمة أهمية خاصة للعوامل النفسية والاجتماعية والأخلاقية التي دفعت بعبده جبير إلى تبني هذه الرؤية السوداوية في بدايته الروائية. فالروائي يطيل عادة في وصف مظاهر التردي، وأسباب الانهيار الذي تعرض/ ويتعرض له البيت، كما لو كان متحققاً من فداحة الخسارة التي سيؤول إليها مصير البيت، في ظل انتشار مريع لقيم الاستهلاك الرخيصة في زمن الانفتاح المريب في مصر، بكل مستتبعاته التي شوهت أفق البلاد، وبثت الرعب والعنف الداخلي سواء داخل الفرد أو الجماعة.

= صلبه، ونحن مستحقو أوقافه، فلماذا نجوع وكيف نضام؟!»، ثم يأخذ في قصّ القصص، والاستشهاد بسير أدهم وجبل ورفاعة وقاسم من أولاد حارتنا الأمجاد.

ـ نجيب محفوظ: "أولاد حارتنا"، دار الآداب، بيروت، ط:3 ، 1976، ص:5.

كل ذلك شكل كابوساً خانقاً يطارد شخصياته الروائية منذ اللحظة الأولى حتى النهاية. وهذا يشي بأن جرد مثل هذه المؤثثات في سياق «التمثيل الموضوعي للواقع»، لا يخلو من إيحاءات وتلميحات تصب كلها في سياق النقد الاجتماعي، ورفض نظام المجتمع السائد، والنفور من مؤسساته الشكلية القائمة التي تشبه إلى حد كبير واقع البيت/ الرمز الموصوف في بداية هذا النص الروائي.

وعلى الرغم من طابع الجفاف الذي يغلب على معجم الكاتب، والذي يوحي بالحيادية في العرض ـ وكأننا أمام تقلص الفعل الإنساني الخلاق ـ فإن الكاتب لا يفرغ هذه اللغة من حمولتها الفكرية والأدبية. فهو يحرص على تفجير طاقة اللغة في نقل جزئيات الفضاء بمشمولاته (ألوانه، ظلاله، سكونه...)، ليفجر من هذه الحالات أوضاعاً جديدة ذات أثر نفسي مغاير، محملة بخيالات، وإشراقات تنبجس من أجواء المأساة، وخفوت وميض الأمل المرتقب في غدٍ أفضل. فقد يستعصي على القارئ تكوين صورة أولية عن الرواية من خلال ما تقدمه البداية، كما يزداد هذا الاستعصاء رسوخاً في كوننا كلما تقدمنا في القراءة ازداد أمامنا البياض على مستوى قراءتنا الطولية للبداية. حتى عندما «نعاند» أنفسنا ونصر على المتابعة، يتضاعف البياض، إلا أننا لا نكاد نتعرف على ملامح الشخصيات المحورية إلا بعد الانتهاء من قراءة الرواية كاملة.

ثانياً: المنظور الجديد لمفهوم الزمن الروائي في البداية

سنستعيد سؤال الزمن في بدايات النص الروائي العربي الجديد، لا باعتباره وعاء تنتظم فيه الأحداث فحسب (أي من منظور مادي)، وإنما من منظور واسع الدلالة، يطاول البعدين: الفلسفي والوجودي معاً، سواء ضمن نطاق الزمن الفيزيقي المعهود بمؤشراته الزمنية المعروفة، أو بابتداع صيغ جديدة تحيل على الزمن، وذلك من منظور قوامه:

- اعتماد أزمنة متداخلة ومتشابكة، ينتفي فيها مبدأ الزمن الطولي.

- اختلاق أزمنة خاصة: زمن الحلم أو الهلوسات.

- تبني مفهوم «اللازمنية» في تمثل الروائي لمقولة الزمن.

من هنا نرى أن كتاب الرواية الجديدة - في تعاطيهم مع الزمن - يتخطون الزمن الفيزيائي بأبعاده الثلاثة المألوفة: الماضي/ الحاضر/ المستقبل، ليصهروا كل ذلك في صيرورة متداخلة ومتمازجة، وتلك إضافة نوعية في أسلوب الكتابة الروائية التي راهنوا على تحقيقها.

1 - شاعرية الزمن الماضي ("وليمة لأعشاب البحر" لحيدر حيدر)

تتميز بداية رواية **"وليمة لأعشاب البحر"** بميسم شكلي خاص، وذلك بتصدر حرف العطف (الواو) جملة البداية(*). يقول

(*) نستطيع القول إن هذا النوع من البدايات الروائية قليل الورود في الرواية العربية. وفي هذا النطاق، يمكن إدراج بداية رواية **"ثلاثة وجوه من** =

الروائي على لسان سارده: «وكان صباحاً مضيئاً...». هذه البداية الروائية تشي منذ الوهلة الأولى بأن الحكاية قد ابتدأت بالفعل قبل لحظة الافتتاح الفعلي للنص الروائي. وعليه يبدو فعل السرد كأنه في تلاحق وتدافع مستمرين منذ مرحلة ما قبل النص، وهي المرحلة التي لا نعرف عنها شيئاً، مع إصرار ملحوظ من السارد على تجاهل رغبة القارئ الملحة في الإلمام الأولي بخطوطها العريضة.

تبدأ الرواية بمشهد متقدم، يضم شخصيتي: مهدي جواد وآسيا الأخضر، وهما على شاطئ البحر الصخري، يستجمان في غمرة انسجامهما، إبَّان ذلك الجو المفعم بالشاعرية. يسترجعان بعض ذكرياتهما عن الماضي.

وبهذا الصنيع الفني المميز، يقحمنا الروائي في غمار أحداث متوالية ومتتالية، لا نملك إلا متابعتها وفقاً لطبيعة تشكيل البداية الروائية. فالبداية هنا هي عبارة عن مكون نصي منقطع عما قبله من سابق الأحداث والوقائع. إنها بمثابة جملة معطوفة عما قبلها، أما ما قبلها ـ على المستوى الخطي ـ فلم يكن سوى البياض، الأمر الذي

= بغداد" لغالب هلسا، جاء فيها: «وعندما هبط من الفندق، سمع اللهجة المصرية في كل مكان، منذ ساعة، فقط، كان يطير فوق بغداد. بدت له، ساعته، قطعة من المخمل الأسود، موشاة بآلاف الدبابيس المضيئة. أعلنت المضيفة، بثلاث لغات: «أيها السيدات، والسادة، نحن نطير الآن، فوق بغداد، وستهبط الطائرة، خلال عشر دقائق ...».
- غالب هلسا: "ثلاثة وجوه لبغداد"، منشورات: نجمة، الدار البيضاء، ط:2، 1992، ص:5.

يجعل القارئ ذاته منقطعاً عمّا سبق من الأحداث، مقذوفا به في لجة أحداث يتتبع صيرورتها في الحال.

وضعية كهذه لا بد أن تترك المتلقي أسير حيرته وارتباكه، وهو يخمن لحظات ما قبل هذه البداية، ما دام الروائي قد استغنى عن التصور الشهير الذي لازم الرواية العربية التقليدية، بخصوص أهمية المرحلة التمهيدية، وضرورتها في وضع القارئ في عالم الأحداث.

ويمكن توصيف هذه التقنية في عرض بداية "**وليمة لأعشاب البحر**" بتقنية «القطع» التي مارسها الروائي سواء على مستوى ماضي الحكاية المبتور، أو على مستوى اعتبار جملة البداية تمثل نهاية حدث سابق.

فنحن لا نملك الجواب عن سؤال: متى بدأت أطوار الرواية على المستوى الحدثي؟ كما نجهل ما قبل «جملة الوصل» (Phrase de Liaison) التي تمثل نهاية حدث ما مفترض، من خلال نقطة نهاية الجملة أولاً، ثم العودة إلى السطر ثانياً.

هذه الوضعية الابتدائية تدفعنا إلى تقدير مجموعة من الوضعيات السردية السابقة التي اتسمت بنقيض هذا اليوم الجميل، والمشمس. لكأن السارد مرت عليه أيامٌ غاب فيها الإحساس لديه بأهمية الزمن وبجمالياته. أيام محن وشدائد، جاء بعدها هذا اليوم الجميل، لتحل الفرحة بوقع اللحظة الزمنية المعيشة، وبجمالياته الطبيعية التي لا بد أن تنعكس على نفسية هذا السارد/ الشخصية:

«في سماء صاحية، النوارس وهي تخفق بدت كأنها تعلن عن غبطتها بذلك الطيران الأبيض الواهن. وفوق الأعشاب وأوراق الدغل، كان الندى يتلألأ تحت شمس خريفية»[1].

يزداد هذا الإحساس رسوخاً بما سيتلو توصيف الزمن الجميل، المضيء في فصل خريفي، عبر وصف الأفق المفتوح للبحر، ثم علاقة السارد بالأنثى التي يستحضرها في هذا الفضاء المبهج، بواسطة لحظة حوارية حميمية منفلتة من إكراهات الواقع الضاغط، وسلطاته الرمزية المتعددة. يقول السارد: «انظر. انظر. هو ذا البحر!

- قالت الفتاة ذلك، ثم أسرعت خطاها باتجاه الشاطئ الصخري؛ وعلى نحو تلقائي خلعت حذاءها ثم اندفعت كالفقمة حافية صوب البحر»[2].

يكمن عنصر الإمتاع في هذا المقطع الابتدائي، من منظورنا الخاص، في طريقة التوليف بين كل من الحوار والوصف والسرد في هذا النسيج الفني المتعدد والمتنوع. فالروائي يرفض تأسيس هذه البداية بناء على الوهم المرجعي البسيط، من خلال امتناعه عن تشكيل واقع مبني على موصوفات بعينها، لها ما يبرر وجودها في الزمان والمكان. كما يزدري صاحب هذه الرؤية الجمالية الجديدة إعادة إنتاج التصور الإحالي في رسم الشخصية، وسلوكها الفعلي

---

(1) حيدر حيدر: "وليمة لأعشاب البحر"، دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط:4، 1992، ص:9.

(2) حيدر حيدر: "وليمة لأعشاب البحر"، مرجع سابق، ص:9.

بنوع من المنطقية والانسجام والتسلسل، بل تطل علينا هذه الشخصية بصيغة المبني للمجهول منذ البداية.

هكذا تتتابع فقرات البداية، وتتقافز في خضمها الأحداث، في الوقت الذي تنشط فيه آليات التشويق وتتعدد، حيث تتجرد المرأة من بعض ما تتدثر به، لتغوص في لجة البحر بالتدريج: «السرعة والريح رفعتا تنورتها الخضراء فبدا كالرخام فخذاها الناصعان المكتنزان. جرى الرجل ملوحا في الريح حقيبة الطعام. كانت الفتاة تتباطأ هابطة المنحدر بين أجم الدغل القصير وكتل الصخور الرمادية»[1].

وهنا يحق لنا أن نتساءل: أليس هذا الموقع النصي (أي البداية) شبيه بما سماه رولان بارت (Roland Barthes) بالموضع الأكثر «إيروسية» (Erotique) في جسد ما؟

أما مظاهر هذا البعد الإيروسي، فيتبدى من خلال الوصف التالي: «ينفرج الثوب، (...) تقلب البشرة التي تلتمع بين قطعتي لباس، بين حافتين (القميص المنفرج، القفاز والكم)، هذا الوميض نفسه هو الذي يغوي، أو أيضاً: هذا الاستعراض لعملية الظهور - الاختفاء: «فجأة اختفت...» .

فنحن هنا لسنا بإزاء مظهر من مظاهر الاستعراء المكشوف (Exhibitionnisme)، ولا حيال لذة التعري الجسدي المبتذل

---

(1) المرجع نفسه، ص: 9.

(Striptease)، ففي هذه الحالة، نجدنا تجاه تعرٍّ تدريجي: إذ تتحول الإثارة بكاملها إلى أمل في رؤية العضو الجنسي، أو في معرفة نهاية القصة (الترضية الروائية)[1].

فمهما تكن حقيقية الحياة اليومية، فهي تتألف عمليا من حياتين: حياة ترتبط بالزمن، وأخرى ترتبط بجماليات اللحظة وإغراءاتها، إذ يوحي توصيف الصباح المضيء والبحر وحضور المرأة مع السارد بولاء الروائي المزدوج للمكونين: التأشير إلى التحديد الزمني، وانعكاساته على نفسية الشخصية من جهة، وانعكاس هذه الوضعية ككل على القارئ من جهة أخرى. وذلك ما يوحي بقيمة وجماليات المكان الذي يهيئ القارئ بالتدريج للحظات تشويقية متلاحقة.

ويبدو أن جوهر العلاقة التي توحي بها هذه البداية بين الشخصيتين (الرجل وأنثاه) لا تستعيد إيقاع الاتجاه الرومانسي بالمواصفات التقليدية، ولكنها علاقة متينة: بآمالها وآلامها، بلحظات الهجر والوصال... وكلما ازدادت مساحة النص، احتشدت أسئلة الروح القصوى، وتلاحقت التخمينات والتوقعات، الواحدة تلو الأخرى حول مصير هذه العلاقة الوجدانية.

فالبداية الروائية في هذا النص هي في الحقيقة مواجهة لتلك

(1) رولان بارث: "لذة النص"، ترجمة: محمد الرفرافي ومحمد خير بقاعي، مجلة: "العرب والفكر العالمي"، العدد العاشر، ربيع 1990، ص: 9.

المساحة البيضاء الخرساء، كما أنها عبارة عن خروج من جحيم الصمت، إلى واحة التعبير الدال عن نشيد الذات الحميم الذي كان محبوساً، وآن له أن يرشح ويتفجر بقوة في هذه اللحظة بالذات.

فأهمية هذه البداية تكمن، إذاً، في شاعريتها التي تروم الكشف عن اللحظة اللاواعية في سلوك الإنسان. وهذه الشاعرية، باعتبارها طاقة تحويلية وتكثيفية، لها فاعليتها القصوى، تستهدف ـ فيما تستهدفه ـ تخليص اللغة السردية للبداية من تلك التقريرية الفجة التي طبعت لغة كتاب الواقعية، وتحمي الكتابة من عنصر الإطناب، كما تتخفف من سلطة الواقع المرجعي الآسر، الذي كان الروائي التقليدي يجهد نفسه للتعبير عن تفاصيله الدقيقة والمملة أحياناً منذ البداية.

كل هذا الانزياح في اللفظ والتصوير الفني والكثافة يجعل الوظيفة الشاعرية تزاحم الوظيفة المرجعية (السردية) التي اشتهرت بها الرواية التقليدية. فإذا كان النشيد هو ذلك الهتاف الجماهيري الذي تعود عليه القارئ العربي كوسيلة خطابية في التجمعات الشعبية الصاخبة، فإن بداية الرواية سرعان ما تخيب أفق انتظارنا، حينما يعدل السارد عن هذا المنحى الحماسي لتقدم لنا البداية الروائية مقاطع شاعرية لا علاقة لها بالتحريض ولا بالخطابة، وليصبح هذا النشيد المفتتح به نشيداً للبحر وهو الموضوع المركزي في النص.

من هنا يؤكد الروائي أن شاعرية هذا المقطع المفتتح به، تتعالى عن كل العيوب الموروثة من عصر الرواية التقليدية، بمواصفاتها

النمطية المألوفة، لتسمو في بهجة تجلي الصور الشعرية (صورة المرأة بين التخفي والتجلي...)، وتذوب في كيمياء التشكيل المجازي (الاعتماد على عنصر المجاز في نقل نبض وحركية اللحظة الموصوفة أو المسرودة)، وذلك ما يستتبع تساؤلات وجودية مؤرقة عن عناصر الكينونة في هذا النص: كالجمال والحب والموت.

عصارة القول: إن بداية **"وليمة لأعشاب البحر"** تزخر بمجموعة من العناصر النصية الخصيبة في بنائها. ومن أهمها عنصر التصوير الفني لولوج الشخصية/ الأنثى مسرح الأحداث، حيث يتشكل هذا التصوير الفني من خلال نوسانه بين منطقة الحلم والواقع، الحقيقة والخيال.

كل ذلك وغيره، يضفي على الموصوفات التي تؤثث البداية حرارة خاصة، تنأى عن برودة الوصف المعتادة في بعض بدايات الرواية التقليدية، التي تصل حد الملل في بعض الأحيان. هذا التصوير الفني لم يعد له ارتباط بزخرفة التعبير أو توشيته بالدرجة الأولى، بل له علاقة مباشرة بتقريب المشهد الموصوف إلى المتلقي على مستوى الإحساس والانفعال ورهافة اللحظة...

2 - الزمن الحاضر ("عطش الصبار" ليوسف أبي رية)

على النقيض من الروايات التقليدية التي عادة ما حرصت على نوع من الامتداد السردي (نقطة انطلاق، تسلسل الأحداث وتعاقبها بالتدريج حتى النهاية)، اختار الروائي يوسف أبو رية في

بداية روايته: "عطش الصبار" خرق هذا الترتيب الزمني، إذ يقتطع الحكاية من أحد مفاصل جريانها، ويقذف بنا مباشرة في قلب أحداث الرواية، بدون سابق معرفة بما كان. يقول الروائي على لسان سارده: «الآن واروها التراب، وكان آخر ما سمعته من كلام الدنيا ما قاله الشيخ الذي خرج من الفوهة، وأقعى ـ جامعا قفطانه ـ أمام العين، يلقنها بما قد يعينها على الدنيا المجهولة المقبلة عليها بتوجس»[1].

وإذا عدنا إلى تاريخ الرواية العربية والعالمية، سنجد أن لحظة الوفاة كانت من بين أهم اللحظات التي انشغل بها الروائيون في بداية رواياتهم. ومثال ذلك بداية رواية: "الغريب" **(L'étranger)** لألبير كامو (Albert Camus). يقول في مستهلها: «اليوم، ماتت أمي...». وكذلك بداية رواية: "لعبة النسيان" لمحمد برادة، جاء في مطلعها: «منذ الآن لن أراها، قلت في نفسي وهم يضعون جسمها الصغير المكفن داخل حفرة القبر ويهيلون عليها التراب، وأصوات الفقيه ترتفع فجأة على سابق مستواها لتصاحب العملية الأخيرة: «تبارك الذي بيده الملك وهو على كل شيء قدير...». ومن ورائي كان زوج أختي يهمس لي: انتقلت إلى دار الحق وبقينا في دار الباطل...»[2]. أما بداية رواية

(1) يوسف أبو رية: "عطش الصبار"، روايات الهلال، العدد 484، أبريل 1989، ص:7.

(2) محمد برادة: "لعبة النسيان"، دار الأمان، الرباط، ط:1، 1987، ص:7.

"مجمع الأسرار" لإلياس خوري، فتبدأ من موضوع وفاة السيدة سارة نصار: «بدأت الحكاية هكذا. في ذلك اليوم، وكأنه السادس من كانون الثاني 1976، توفيت السيدة سارة نصَّار عن عمر يناهز الثمانين عاماً. والموت كان متوقَّعاً....»[(1)].

فإذا كانت تقاليد الرواية التقليدية تفضل أن يتم تدشين الرواية من البداية الطبيعية، أي «من اللحظة انزلقت فيها [الشخصية] إلى عالمنا ملوثة بالدماء [لحظة الولادة]، ، وما تلى ذلك من أول صفعة تعرضت لها، [الشخصية] عندما رفعت إلى الهواء، وقلبت رأساً على عقب، ثم صفعت على إليتها...»[(2)]، على حد تعبير صنع الله إبراهيم؛ فإن يوسف أبا رية آثر البدء بالخاتمة المحتومة في حياة الفرد؛ وهي لحظة الموت، وما يتلوها من طقوس جنائزية متعددة ومختلفة.

من هنا نرى أن السارد حجب عنا جملة من الأحداث التي بدأت، وتطورت حتى بلغت ذروتها، ثم وصلت بالفقيدة إلى موتها، وتشييع الحضور لها. وبهذا التصور الفني، يكون الروائي قد قلب المعادلة الشهيرة في البدايات الروائية التقليدية التي تبتدئ من نقطة بداية (الميلاد) لتنتهي إلى نقطة النهاية (الموت).

---

(1) إلياس خوري: "مجمع الأسرار"، دار الآداب، بيروت، ط:1، 1994، ص:7.

(2) صنع الله إبراهيم: "ذات"، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط:1، 1992، ص:9.

فعلى صعيد التعاطي مع الزمن، نجد السارد لا يلتفت إلى الوراء في هذه البداية ليذكرنا بما كان، وأوصل مجريات الأحداث إلى لحظة الوفاة هذه. فالماضي - إذاً - غامض في هذه البداية، من هنا يحق لنا القول: إن الرواية تفتقر إلى وضعية ابتدائية تمهيدية، محددة الملامح والقسمات، ما دام إعلان الوفاة لا يصاحبه الإخبار عن السبب في حصول ما حصل من مكروه.

أما علاقة البداية بالمكان، فنذكر هنا أن السارد لا يخبرنا بمعالم هذا المكان الذي تجري في خضمه الأحداث، من هنا سيكون على القارئ تصور هذا الموقع الجغرافي من خلال بعض الإشارات التي قد توحي بأمارات العالم القروي أساساً.

وبخصوص شخصية الفقيدة، فلا نتعرف على الشيء الكثير من أوصافها الخارجية والداخلية، ما عدا ما يذكره السارد في شأن ما كان الشيخ يلقنها: «بما قد يعينها على الدنيا المجهولة المقبلة عليها بتوجس». وهو كلام كالبرق الخلب، قد نستشف منه بعضا من صفات الفقيدة من خلال تأويلنا لمنطوق الشيخ لا أقل ولا أكثر. ناهيك عن طريقة نقل السارد لطقوس الدفن التي تخلو من حرارة تواكب عادة نظير هذه اللحظات الأليمة، فهو نقل سردي بارد محايد لما حدث، كأن السارد غير معني بأمر ما وقع ولا تعاطف لديه تجاه الشخصية المتوفاة. هكذا تتقلص نسبة الأخبار في هذه البداية، في الوقت الذي تتسع - على العكس من ذلك - مساحة الغموض إلى حد التباس ما هو وارد فيها لدى القارئ.

إن نظير هذه البدايات الفورية تتصف بفقر في وظيفتها الإخبارية، إذ يستهدف الروائي، بواسطة ذلك الفعل المتعمد، الزيادة من صفة عدم التوقع في استقبال النص منذ بداياته، في المقابل تتضاعف التساؤلات حول السارد (من المتكلم؟)، وحول الحكاية (ماذا وقع قبل ذلك؟)، دون أن نغفل توقعات وانتظارات القارئ الذي قد يصدق في تخمينه أو يخيب تقديره.

3 - الزمن المؤمل ("ألف ليلة وليلتان" لهاني الراهب)

إذا كان يوسف أبو رية يدشن **"عطش الصبار"** بالإحالة إلى زمن حاضر «الآن» كنقطة انطلاق، فإن هاني الراهب يفضل بدء روايته **"ألف ليلة وليلتان"** بـ**«الزمن القادم»**: وهو زمن آخر، نقيض لما هو آنيّ. زمن يستفيق فيه النائم من سبات نومه الطويل، وينبعث من رماده كالعنقاء ليكون في مستوى تحديات المرحلة، ورهاناتها على كل المستويات: «في زمن ما يفيقون. كل بحسب أجله»[1].

هذا النوع من الأزمنة المستقبلية (في زمن ما يفيقون...) هو زمن حلمي، استيهامي، يحيل على أزمنة الحاضر التي تتصف بمواصفات غير مرغوب فيها على كل المستويات، لذا كانت نفس الكاتب ظامئة إلى عناصر التغيير، حالمة به، متشوفة إليه، ولكنها لا تعرف من أين يأتي؟ ولا كيف يكون؟ ومتى يحدث؟

---

(1) هاني الراهب: " ألف ليلة وليلتان"، دار الآداب، بيروت، ط:1 ،1988، ص:5.

إن زمن البداية الروائية هذا يؤشر، ضمنياً، إلى طبيعة الزمن الحاضر الذي ليس إلا امتدادا لماض غير مأسوف عليه. أما أهم مواصفاته: القهر والعسف والخنوع. ومن مثيرات هذا الزمن، بطريقة غير مباشرة، التصاقه بزمن "الليالي" وتبعيته له من خلال معطي عنوان الرواية "ألف ليلة وليلتان"، حيث الإحالة إلى زمن "الليالي" هو إحالة مباشرة إلى وضعية الحاكم (شهريار) الظالم.

أما الزمن الحاضر، فيمكن استمداد بعض ملامحه من طبيعة خطاب مقدمة الرواية ذاتها، وفحوى محتواها يشير إلى امتداد زمن "الليالي" المستمر في الأزمنة الآنية، إذ يبلغ ذروته في هزيمة 1967 التي «أزاحت العرب عن طرف الزمن ووضعتهم في الليلة الثانية بعد الألف: وهذا الزمن الجديد الذي تنتهي الرواية ببدايته سيكون سداة رواية قادمة»[1].

وعليه، يغدو كل من الحاضر والماضي متقاطعين في مواصفات بعينها: التردي والرداءة والهزيمة... وهذا ما دفع الروائي للارتماء في أحضان زمن آخر: زمن يوتوبي يعوضه عن الماضي والحاضر معاً، يسترجع المواطن العربي عبره كرامته وعزته وأرضه. فزمن الحلم هنا يشكل قفزة إلى الأمام، واستشرافاً لتطلعات الجماعة. ذلك أنه كلما ضاقت الدنيا بالكاتب يلجأ إلى الحليم، ما دام الحلم هو نسغ الحياة ويلسمها الذي لا بديل عنه في نظير هذه المواقف والأزمات.

---

(1) المرجع نفسه، ص: 3.

من هنا نجد أن زمن هذه البداية يتسم بسمات متعددة الأبعاد والدلالات: فهو ذو وقع بعيد الغور؛ وقع مشكل من مظاهر حلمية، استيهامية، وذلك عندما يتجاوز زمن المرحلة وراهنيتها، ويستشرف زمناً احتفالياً آتياً. كما يلاحق شخصياته، ويلقي بها في أتون الزمن الآخر: زمن المحتمل والمؤمل. وهذا وجه آخر من وجوه بلاغة البداية الزمنية في هذا النص، باعتبارها زمنا سرديا محتملاً.

كما أن هذه البداية تبدو مفعمة بالانتظار والحلم إلى حين أن تنهض البلاد من رماد الحريق. وبذلك يعبر الكاتب/ السارد عن رفضه القاطع للواقع العربي المتردي، منغمساً في حلم جميل، بكيان عربي موحد وقوي، وبأفق متجاوز لكل العقبات التي تحول دون النهوض من هذه الكبوة التي طال أمدها.

إنه ـ باختصار شديد ـ حلم رومانسي، تختلط مفرداته بواقعية الثورة المنتظرة. وبذلك ترتبط البداية بمنطقة الحلم ـ الأمل، في واقع مترد وظالم تنتفي فيه قيم العدل والكرامة والعزة... فبعد هذا الحلم بالزمن الآخر، يعود الروائي إلى الواقع المرفوض لكي يحكي عن تفاصيله في متن الرواية، ويشرح لنا عيوبه وأعطابه المزمنة.

من خلال ما سبق، يمكن ملاحظة تشظي الزمن في البدايات الروائية ذات المنظور الحداثي. هذا التشظي طال لحظات متنافرة، منها ما ينتمي إلى الماضي الذي يعاد تداوله بواسطة آلية الارتجاع، ومنها ما يستبق اللحظات الآنية مستشرفاً غداً مأمولاً، بواسطة

تقنية الاستباق، ومنها ما ينطلق من اللحظة الراهنة يجعلها نقطة بداية الرواية، لا بداية الحكي.

فعوض أسلوب التعاقب الذي يُتَّبَعُ في تنظيم التسلسل الزمني المناسب (وفق قاعدة سردية تقليدية، تفترض أن لكل عمل روائي بداية ونهاية)، يغدو التعامل مع الزمن في هذه البدايات مقطوعاً عن مجراه الطبيعي (السابق واللاحق)، أو مرتداً إلى أزمنة مفارقة عن راهنية تسلسل الأحداث وتتابعها (أزمنة الحلم).

كما أن تلك المستويات الزمنية الثلاثة (ماض - حاضر - مستقبل) تمتزج أحياناً فيما بينها إلى حد الذوبان، بفضل تلك التقنية المازجة التي تتم من خلال تذكر حدث ماضٍ، وهذا بدوره يبعث إحساساً مغايراً وذكرى جديدة، سترتبط بحدث في الحاضر أو المستقبل، يقدمه الروائي لاحقا.

ثالثاً: المنظور الجديد للشخصية الروائية في «البداية»

عندما تصبح الشخصية هي نقطة انطلاق كل مشروع سردي، فإن ذلك الدخول الفوري على مسرح الأحداث الروائية، يعدُّ إيذاناً بإطلاق دينامية الأحداث منذ الوهلة الأولى، ما دامت الشخصية هي الفاعلة، أو التي يقع عليها فعل الفاعل. وهذا ما يجعل المفتتح الروائي، الذي يركز على الشخصية، يبدو وكأنه يضطلع بأدوار سردية مضاعفة: من بينها إدراج الشخصية الروائية في المشهد الابتدائي، وفي الوقت ذاته، إمداد القارئ بمعطيات حول المكان

والزمان، لجعل دخول الشخصية محاطاً بما يلزم من المعلومات، بغية تسهيل عملية ولوج القارئ إلى عالم النص الروائي.

وعليه، فإن نقطة انطلاق السرد تكمن في تأسيس أرضية تمهيدية متعددة الوظائف، حتى يتم دخول الشخصية إلى فضاء الأحداث، لا يملك الروائي خلالها إلا أن يخبرنا فوراً ببعض الموجِّهات التي تقربنا من وضعية الشخصية في لحظة البدء. هذه الموجهات هي من طبيعة ثقافية وأخلاقية واجتماعية، يتلقاها القارئ ليتفاعل مع إشاراتها طرداً؛ ونتيجة لذلك «فإن بناء الشخصية ومثولها أمام المتلقي ككيان متكامل هو بناء ثقافي. [ذلك أن] المتلقي لا يستطيع إدراك هذه الشخصية، ومعرفة أسرارها إلا من خلال المخزون الثقافي المشترك بين محفل الإبداع ومحفل التلقي»[1].

ولا نتمكن من التعرف على هذه الشخصيات التي ترد في البدايات، حسب رولان بارت، إلا من خلال نوعين أساسين من الوحدات السردية هما: القرائن (Indices) والمخبرات (Informants). أما بالنسبة للأولى، فهي ذات مدلولات ضمنية، تستشف من سياق الوصف والتجسيد، في حين تحيل المخبرات بصورة مباشرة على طبيعة الموصوف، وتقدم عنه معطيات خالصة.

(1) سعيد بنگراد: "شخصيات النص السردي، البناء الثقافي"، منشورات جامعة المولى إسماعيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس 1994، ص: 57.

فالقرائن، من هذا المنظور، تستلزم نشاطا ذهنيا أثناء القراءة لفك رموزها، حيث تفترض القرائن أن يكون القارئ على علم بكيفية التعرف على طبائع الشخصيات، وأحوال الأجواء المسرودة. في حين تقدم له المخبرات معرفة جاهزة (مثلا العمر المحدد لشخصية ما) لتستخدم في تأصيل حقيقة المرجع، وتجذير الحكاية في الواقع: «إنها عامل واقعي، وهي بهذه الصفة تملك وظيفية لا نزاع فيها ليس فقط على مستوى القصة، بل أيضا على مستوى الخطاب»(1).

بواسطة هذه القرائن والمخبرات، نستطيع التمييز بين ثلاثة أنواع من الشخصيات، فهي إما شخصيات مرجعية، أو شخصيات إشارية، أو شخصيات استذكارية. هذا التمييز يستند أساساً على طبيعة تلقي تلك الشخصيات، وفقاً لمعايير جمالية، يقرأ القارئ من خلالها بروز الشخصية إلى حيز الوجود، وتأويل مواصفاتها وخصائصها، «ذلك أن مقروئية نص (في مجتمع معين ومرحلة معينة) تتحدد من خلال وجود تطابق بين البطل وبين فضاء أخلاقي مُثَمَّنٍ ومُعتَرَف به لدى القارئ»(2).

---

(1) Roland Barthes : «**Introduction à l'analyse structurale des récits**», In : "Communication", N° 8, Edition du Seuil, 1981, p:17.

(2) سعيد بنكَراد: "**شخصيات النص السردي، البناء الثقافي**"، مرجع سابق، ص:115.

فمن خلال مجموعة من المؤشرات النصية (عتبات الرواية)، إضافة إلى الملامح العامة التي تتميز بها الشخصية بواسطة وصف الهيئة والسلوك والحركات، يتم تلقي دخول هذه الشخصية في عالم الرواية. هذا الدخول إلى مسرح الأحداث قد يستتبعه، بطريقة ضمنية، حب لهذه الشخصية الروائية وتعاطف معها أو نفور منها وكراهيتها. ولا يتم ذلك إلا عبر قدرة الروائي على إقناعنا ـ منذ البداية ـ بمواصفات هذه الشخصية التي تتحرك ضمن منطقها ومنطق الأحداث معاً.

وفي أحيان كثيرة تعطى للشخصيات صفات أو ملامح سلبية منذ البداية، بحيث تتكامل هذه الصفات وتنمو مع تكامل ونمو الحدث، من خلال تسليط الأضواء فقط على جوانبها السلبية، ولحظاتها الضعيفة «مما يخلق انطباعا مبكرا واستنتاجاً بأن هذه الشخصية رسمت سلفاً ولم يكن للأحداث من تأثير سوى إضافة مزيد من الألوان لإظهارها»[1].

وأخيراً، وكمحصلة لكل ما سبق، يترك الحكم الأخير للقارئ أن يسهم في الوصول إلى الحكم الحقيقي من خلال تحديد طبيعة تلقي أفعال الشخصية، وتأويل وضعيتها، بدءاً من بداية الرواية، بما هي مؤشر أساسي من مؤشرات انطلاق الحدث للدخول في عالم الرواية الفسيح.

---

(1) عبد الرحمن منيف: "الكاتب والمنفى"، دار الفكر الجديد، بيروت، 1992، ص:229.

ولأجل هذا الغرض، انتقينا ثلاث بدايات روائية للدراسة والتحليل، بحيث تتغير فيها الشخصيات وتتلون من بداية لأخرى. وفي هذا الصدد، سنركز حديثنا على طبيعة البعد السير ذاتي في بداية: **"تلك الرائحة"** لصنع الله إبراهيم، ثم سنتوقف عند جانب الغرابة والغموض في بداية رواية **"رائحة البرتقال"** لحمود الورداني، في حين سنهتم بالجانب الإشكالي في شخصية رواية **"حادث منتصف متر"** لصبري موسى في آخر هذا المحور.

1 - دلالات «الخروج» في أدب السجون
(بداية "تلك الرائحة" لصنع الله إبراهيم)

لا يحتاج صنع الله إبراهيم إلى بطاقة تعريف ليقدم للقارئ العربي، فهو أحد أهم الأصوات الروائية العربية المتفردة، منذ أن فاجأ الجميع بروايته الصغيرة ذات الأسئلة الكبيرة :**"تلك الرائحة"** (1966)، وهي الرواية التي أقامت الدنيا ولم تقعدها بعد أن طالها المنع في كثير من الدول العربية. لكن صنع الله لم يقف عند حدود هذه الرواية/ الحدث بل صمم على أن يكتب بذات الإيقاع روايات أخرى من قبيل: **"اللجنة"**، و**"بيروت بيروت"** و**"ذات"** و**"وردة"** و**"أمركانلي"**...، بالإضافة إلى مذكراته التي وسمها بـ: **"يوميات الواحات"** (2005)، يستعيد خلالها تجربة الاعتقال السياسي التي كانت موضوعاً أساسياً في روايته الأولى....

ومن المفيد في هذا الإطار التحليلي الخاص التركيز على موضوع عام هو «**أدب السجون**»، ومن خلاله انتخاب تيمة «الخروج»

المألوفة التي تتصدر مفتتحات العديد من الروايات التي تدور في فلك هذا الموضوع الشائك.

ويهمنا في هذا المضمار، أن نتناول بدايات بعض الروايات من خلال التركيز على لحظة "الخروج" من المعتقل، باعتبارها لحظة تجسير حاسمة بين عالمين مفارقين، وبين زمنين متقابلين، وبين وضعيتين متناقضتين... إننا هنا ـ إذاً ـ إزاء الوقوف على وضعية ما قبل الاعتقال، ثم وضعية الاعتقال، وبعدها تجربة ما بعد الإفراج.

تطالعنا في هذا السياق، تجربة القاص والروائي عبد الرحمن مجيد الربيعي الذي عانى بدوره من تجربة الأسر. فبعد الإطاحة بنظام عبد الكريم قاسم في 1963، قمعت الحريات الفردية في حملات تعسفية واسعة النطاق ضد المعارضين أو من يشتبه في معارضتهم.

يفتتح الربيعي روايته "الوشم" بهذه البداية: «تنفس كريم الناصري هواء الشارع بعد اختناق عريض. سبعة أشهر جائرة طوقته بدقائقها ورعبها، وهرست منه الدم والعظم والأعصاب.

خرج كريم الناصري سالماً، طويلاً ومبتسماً، يتفقد الأصدقاء ويرد التحية على الآخرين ويستقبل تهنئتهم بمناسبة إطلاق السراح. ولكن في داخله كان هناك شيء قد نسف. وهذا الإطار الاعتيادي الوقور ما هو إلا قناع لإخفاء البقايا وتغطية التدمير الذي لا يرمم»[1].

---

(1) عبد الرحمن مجيد الربيعي: "الوشم"، سلسلة: "روايات الزمن"، الرباط، 2002، ص:31.

في حين آثر صنع الله أن يفتتح: "تلك الرائحة"[1] بلحظة حوارية تحيل أيضاً على لحظة الخروج: «قال الضابط: ما هو عنوانك؟ قلت: ليس لي عنوان. تطلع إليَّ في دهشة: إلى أين ستذهب أو أين تقيم؟ قلت: لا أعرف. ليس لي أحد. قال الضابط: لا أستطيع أن أتركك تذهب هكذا. قلت: لقد كنت أعيش بمفردي...».

ويأتي الحوار في هذه البداية ليلقي أضواء جديدة على تطور الأحداث. فهو ليس مجرد لوحة انعكاسية يتقاطع فيها صوت السارد مع صوت الضابط، كما أنه ليس مجرد صدى للأحداث؛ إنه يشكل نقطة تحول في البناء الحدثي برمته.

ولقد تجسد الموقف الحواري في هذه البداية من خلال شخصيتين متناقضتين:

- شخصية السجين الذي أطلق سراحه، ولا يعرف إلى أين يتجه.

- شخصية الضابط الذي يجسد رمز السلطة القامعة...

وتطرح دراسة التواصل الحواري مجموعة من الإشكالات المعقدة التي تختلف عن إشكالات الخطاب التواصلي العادي، لأننا في بداية "تلك الرائحة" أمام حوار مقطوع، لا تتواصل خلاله شخصية المفرج عنه مع الضابط، فكلاهما غريب عن الآخر.

---

(1) صنع الله إبراهيم: "تلك الرائحة"، عيون المقالات، الدار البيضاء، الطبعة الكاملة الأولى، 1986، ص:25.

كل ذلك أعطى للحوار نفساً تهكمياً، ساخراً، يبرز مدى «اللاتواصل» بين الطرفين، إذ آثر الروائي أن يترك الحوار عفوياً، اعتباطياً، وبلغة عارية من المحسنات الأسلوبية، وكأننا أمام مشهد حقيقي، مطابق لواقع ما، يحيل إلى تجربة شخصية لها ما يبررها في الواقع.

وبالعودة إلى سيرة حياة صنع الله إبراهيم، تقترب بنا المسافة بين الأحداث النصية وحقيقة ما وقع، إلى حد الاعتقاد بوجود حالة شبه تطابق بين أحداث بداية النص (لحظة الخروج من السجن)، وحياة الكاتب السير ذاتية (صنع الله إبراهيم المعتقل سابقاً). فالتشابه بين سيرة حياة كل من الشخصية الروائية (المتخيلة) والكاتب (من لحم ودم) له أكثر من مظهر:

- وضعية صنع الله كمعتقل سياسي سابق.
- مرحلة الضياع والتيه التي عاشها صنع الله بعد خروجه من المعتقل.
- التأريخ بطريقة غير مباشرة، روائياً، لتاريخ مصر الحديث على الخصوص الحقبة الناصرية، وما جرى فيها من تحولات سياسية وثقافية وفكرية، لها أكثر من مؤشر في أعماله بصفة عامة، و"تلك الرائحة" على الخصوص.

وقد اختار القائم بالسرد في هذه البداية أن يتجسد بضمير المتكلم، ليزيد من إيهامنا بحقيقة ما حدث، ولكي يحثنا على الاقتناع

بأن حالة المفرج عنه هذه، يجب وضعها في إطار واقعي أو محتمل الوقوع، وبصفة عامة بكل ما له علاقة بالبعد السير ذاتي، إذ إن هذا النزوع السير ذاتي في مفتتح هذه الرواية يكرس، أساساً، البعد التصديقي في العلاقة بين المرسل والمرسل إليه[1]. ذلك أن ضمير المتكلم، في عمقه، يحيل على الحضور الفعلي الواقعي، ويشي بتورط الكاتب شخصياً في كل من الوضعيتين: الحدثية والتواصلية معاً.

وفي هذا الصدد، يمكن أن نرى في اعتقال الشخصية الرئيسية حادثاً مفصلياً، إلا أن التفكير يجرنا كذلك إلى التركيز على وضعية تلك الشخصية بعد لحظة الإفراج عنها، وذلك من خلال أهم مواصفاتها التالية:

- مواصفات اجتماعية: تعيش الشخصية عزلة قاتلة بعد الخروج.
- مواصفات نفسية: تتبدى في المضاعفات النفسية (الاغتراب والانكسار والإحباط...) التي كان سببها الرئيس: فضاء السجن.
- مواصفات فكرية وسياسية: طبيعة معتقدات المعتقل،

(1) يؤكد صنع الله إبراهيم ذلك فيما يلي: «هل من حقي أن أكتب خلال وحدة متصورة بين ذاتي الإنسانية وذاتي الروائية والواقع نفسه؟ هل أواصل طريقي المضاد «للتأليف»، القريب من السيرة الذاتية؟».
- صنع الله إبراهيم: "تجربتي الروائية"، مجلة الآداب، العدد :2 ـ 3، فبراير ـ مارس، 1980، ص: 103.

وأفكاره السياسية التي كانت السبب في الزج به في غياهب السجن.

ويبدو أن العلاقة بين الشخصية في بعدها النصي، وبين شخصية الكاتب التي يُحال إليها من خلال قرائن ومؤشرات، هي التي تسمح لنا بالربط الظاهر أو الخفي بين الشخصيتين (الواقعية والمتخيلة).

هكذا يغدو ما هو خارج ـ روائي (سيرة الكاتب) يحقق امتداداً داخل الرواية. ذلك أن البياض الذي يمكن أن يتخلل البداية، يستطيع أن يجد له القارئ أكثر من تأويل، عبر ربط ما هو روائي/ نصي بما هو خارج روائي/ سير ذاتي، وفق دينامية تأويلية مطلوبة بإلحاح في مثل هذه النصوص التي تقتضي ضرورة الربط بين النص وخارجه، بين الشخصية والكاتب، بناء على قراءة جدلية تعمد إلى توريط القارئ في عملية ملء هذه الفجوات النصية المفترضة.

ذلك ما يمكن التثبت منه من خلال الوضع المركزي الذي تحتله شخصية السجين في الكتابة الروائية لصنع الله إبراهيم الروائي، خصوصاً إذا أخذنا بعين الاعتبار أن بناء الشخصية يخضع لإكراهات الذات الكاتبة، ومنظورها الفني، وإلى طبيعة التجنيس الأدبي الذي تندرج في سياقه.

كل ذلك يتيح للقارئ إمكانية تفكيك السنن الثقافي الذي ينتظم خطاب البداية. فبناء الشخصية الروائية لا يتم إلا داخل عالم

الممكنات التي يحيل إليها النص الفني. وفي كلتا الحالتين، فإن إدراك الشخصية «لا يتم إلا من خلال هذا التسنين المزدوج والمشترك بين محفلي الإبداع والتلقي...»[1]؛ لأن «مقروئية» هذه الشخصيات الروائية محكومة بدرجة مشاركة القارئ في امتلاك وعي نسبي، سواء تعلق الأمر بمعرفة ما هو خارج النص (سيرة حياة الكاتب، ظروف النص)، أو وعي طبيعة إدراك صنع الله لعالمه الروائي، وكذا المواصفات الجمالية التي يكتب وفقها.

كل هذا وغيره يولد حالة انتظار مشوشة عند المتلقي. لحظة انتظار تدعوه، ومنذ الوهلة الأولى، لطرح أسئلة ملازمة لهذه البداية من قبيل:

- كيف وقع الحدث؟ (النسق الزمني الذي تعاقبت خلاله الوقائع المكونة للحدث).
- لماذا وقع الحدث؟ (الدوافع والأسباب التي أدت إلى الإعتقال).
- ما هو المآل الذي ينتظر الشخصية، في ظل هذه الوضعية الجديدة الاستثنائية؟ (أي وضعية ما بعد الاعتقال).

إن العلاقة الرابطة بين كل من الضابط والشخصية تزداد توتراً، حينما لا تستطيع الشخصية المفرج عنها تحديد عنوانها، الأمر الذي سيثير دهشة الضابط، مع إصراره على ضرورة تحديد مكان

---

(1) سعيد بنگراد: "شخصيات النص السردي، البناء الثقافي"، مرجع سابق، ص:104.

ما، يصبح بعد ذلك بمثابة نقطة مرجعية لضبط تنقلات السارد/ السجين وتحركاته كل يوم.

يشي كل هذا وذاك بأن محنة السارد/ الشخصية لم تنته بانتهاء عقوبة السجن، بل سيستمر اعتقاله، بطريقة غير مباشرة، بواسطة هذا الإجراء الزجري الروتيني، إذ سيكون السارد مجبراً على الحضور إلى مكان معين يوميا كل مساء وفي ساعة محددة، وبالتالي فهو سراح مشروط، يلتزم بموجبه المفرج عنه بالحضور في المكان إياه كل يوم لأخذ توقيعه، في إطار متابعة تحركاته خارج الزنزانة.

نخلص إلى أن فلسفة الكاتب الدفينة التي تحكمت في هذه البداية هي إثارة انتباهنا إلى أهمية التراكمات العفوية للوقائع والأحداث الصغيرة والعادية، التي تتكرر في حياة معتقل خارج للتو من زنزانة الاعتقال القاسية، بكل ما يسم هذا الفضاء العدواني من سلب للحرية وقمع ممنهج، وبكل ما ينتج عن هذه الوضعية من آثار وندوب عميقة، مادية ومعنوية، على نفسية وجسد السجين.

2 - شخصيات روائية عجيبة وملغزة

يمكن أن نعرّف عنصر «العجيب» بأنه الأسلوب الفني المغاير والمفارق في تصوير وتمثيل الوقائع والأحداث في الكتابة الروائية. وعنصر «العجيب» هذا له أكثر من صلة وثقى بقلق الوجود الإنساني، وبالمصير المأساوي الذي يتهدد الأفراد والجماعات، وكذا بتقلص مساحة الحلم بغد أفضل. فـ«العجيب» هو كل ما يتعذر

تحميله معنى معقولاً؛ لأنه وسيلة فعالة للتعبير عن ردة فعل الإنسان أمام واقع فردي أو جماعي يتسم - في مجمله - بالعبث واللامعقول، إذ إن الكشف عن لا معقولية هذا الوجود دليل على وجود إحساس داخلي بالمعقول على حد تعبير يوجين يونسكو.

وفيما يقدم عنصر «العجيب» صورة مفارقة عـــــن الواقع المألوف، يزرع في المتلقي بذرة تشوش البال، وتعمل على زحزحة اقتناعاته المطلقة، وتحول وجهة نظره تجاه معقولاته ويقينياته إلى سؤال كبير محير ومثير حول معنى الحياة والوجود معا.

على هذا الأساس، فإن التقاليد التي أقرتها الرواية التقليدية بارتياح ذات مرة، بدأت تنهار في الوقت الذي نجد فيه أن عنصر العجيب في الرواية الحداثية «أصبح يوفِّرُ إمكانية خلخلة التشخيص التقليدي ويسعى إلى تحرير الرواية من أسر العلاقة التقليدية بين الأدب والواقع، ومن قواعد إحالة الأول على الثاني، وكذلك من الفهم التقليدي للعمل الفني»[1].

ولتحقيق هذا الغرض التجديدي، يوظف الروائي الحداثي إمكانيات روائية تكاد تكون لا نهائية، إذ باستطاعته أن ينقل أية إمكانية فنية من حالة القوة إلى الفعل، هذا ما نلمسه بجلاء في بدايات روايات كل من: **"أحلام بقرة"** لمحمد الهرادي، و**"رائحة البرتقال"** لمحمود الورداني، و**"طرف من خبر الآخرة"** لعبد الحكيم

(1) محمد الباردي: **"التجريب وانهيار الثوابت"**، مجلة "الآداب"، العدد 5/ 6، مايو/ يونيو 1997، ص:26.

قاسم، و"الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة" ليحيى طاهر، "الجميلات" لمحمد عبد السلام العمري... إلخ.

2 - 1 - استثمار عنصر العجيب في بعض بدايات الرواية العربية

من خلال تصفحنا لبعض الروايات ذات المنحى الحداثي، لا نعدم تلك البدايات التي يلفها الغموض، ويكتنفها الالتباس والتعقيد، حيث تنفتح رواية **"أحلام بقرة"** لمحمد الهرادي على عالم عجيب، عالم يعمد إلى قطع الصلة مع مبدأ المماثلة الذي هو قوام الواقعية، إذ يشغل البعد التعجيبي حيزاً كبيراً في هذه الرواية، يمتد من العنوان مروراً بصورة الغلاف، والبداية الروائية وصولاً إلى النهاية. الأمر الذي يدفعنا إلى الاعتقاد بأن الكاتب يتخذ من الأسلوب التعجيبي وسيلة مركزية في الكتابة الروائية، وهو أسلوب فني مغاير يمكّنه من خلخلة العلائق المنطقية الثابتة التي تحكم أشياء العالم من حوله، وفضح تناقضاتها الداخلية، وإجلاء السكون الخادع الذي يحيط بها.

من هذا المنظور، يدشن محمد الهرادي روايته بمرحلة ما بعد العملية الجراحية التي أجريت لمحمد (الشخصية الرئيسية). فمن خلال الفقرات الأولى في الرواية، نجد أنفسنا أمام شخصية محمد/ البقرة مباشرة، وبدون مقدمات توضح لنا ما، والأسباب التي جعلت محمد يتحول إلى بقرة. ذلك أن الكائن الموصوف يأخذ صورة بقرة، بكل مواصفاتها الفيزيولوجية، بدءاً من هذا التعبير

المفارق للواقع: «كنت أتناول العشب»[1].

سيترسخ الأمر نفسه مع تحديد شخصية محمد في الرواية، التي سيتراوح تقديمها بين محمد «البشري» ومحمد «البقري». فالروائي يتجاوز تبرير أو تفسير ما يقع أو يحتمل وقوعه منذ البداية، وهذا ما يورث بدايته لبساً ظاهراً.

إنها بداية روائية تشع نصف النور ونصف الظلمة، نصف الصمت ونصف البوح، وذلك لتأرجحها بين المعقول واللامعقول، بين المألوف واللامألوف. وما يجعل السارد مرتبكاً في طبيعة تحديد المفتتح هو جهله ـ هو الآخر ـ لما يحدث. وحتى وهو يجاهد في تصور بداية لما يقع، يفشل في تحديد نقطة الانطلاق. يقول في هذا السياق: «كنت أسير كالحالم (...) حسبت نفسي أنني تهت في القدم، وأن زمني انتهى بتحولي وخروجي، وأدركت أن عليَّ أن أبتدئ من البداية، لكن أية بداية؟»[2].

ـ فهل هذه التخيلات والتصورات والاستيهامات مجرد أحلام يقظة قد تستغرق لحظة ثم تنقضي؟ وهل التخيلات ذاتها ناتجة عن لحظة سكر حتى الثمالة ولا تتجاوز الساعات؟ وهل سيستيقظ محمد من هذا كله ليجد نفسه يخرج من دائرة اختلال التوازن (محمد/ البقرة) إلى وضعية عودة التوازن (محمد/ الإنسان). كلها أسئلة لا يجد لها القارئ جواباً شافياً في هذا المفتتح.

---

(1) محمد الهرادي: "أحلام بقرة"، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، 1988، ص: 5.

(2) المرجع نفسه، ص: 65.

إلا أن ما يمكن تسجيله، هو أنه لعلنا لم نصل بعد إلى ذروة التجريد الروائي، وقمة الغرابة في بدايات الرواية العربية ـ في حدود علمنا ـ كما هو الشأن مع رواية فرانز كافكا: "التحول" التي يدشن الروائي فصولها بما يلي: «عندما استيقظ جريغور صامصا (Gregor Samsa) ذات صباح، بعد خروجه من حلم مربك، ممسوخاً في سريره إلى صرصار (cancrelat) هائل...»[1]. ذلك أن الصورة الكافكاوية المفتتح بها هنا تلبس بالكامل، ويصبح الفرق بين الواقعي والخيالي منعدماً، لندخل بعدها في نطاق المجال العجائبي، والغرائبي عن سبق إصرار.

هكذا يمكن القول: إن عناصر التردد والدهشة والحيرة سرعان ما تزول، في حالة ما إذا قدمنا الحدث الغامض بطريقة تدريجية، عكس الطريقة الكافكاوية التي تضاعف من حيرة القارئ؛ لأنها تصدمه منذ الوهلة الأولى، ولا تترك له المجال للولوج التدريجي في مدارج الرواية خطوة خطوة، أما بخصوص بداية رواية "أحلام بقرة"، حيث ظلت تتراوح ما بين الكائن المزدوج الشخصية: فمحمد يحمل مواصفات إنسانية من جهة وملامح بقرة من جهة ثانية، وهذا ما يتحقق على أكثر من صعيد من بداية الرواية إلى نهايتها.

---

(1) Franz Kafka: «**La Métamorphose et autre récits** », Edition s Gallimard, 1996. p :79.

2 - 2 - لعبة تناقض النظائر وتناظر النقائض ("رائحة البرتقال" لمحمود الورداني)

إن ما يسترعي انتباه القارئ لبداية رواية: **"رائحة البرتقال"** هو مراوحة الأخبار المعروضة والوقائع المسرودة بين النفي والإثبات، بين الوجود والعدم: «لم تكن زوجتي قد ولدت/ لكنني شعرت إذن أن هذا الطفل... هو طفلي»(1). فالمتفحص لطبيعة هذا المفتتح على صعيد محتواه سيلفيه متناقضاً إلى حد ما، وغير قائم على تتابع الأحداث وتلاحقها.

فهذا المفتتح الملتبس تَضَمَّن شفرات جمالية مغايرة، تشتغل وفق معايير روائية جديدة، تتجاوز معيار التحديد والتنظيم. ذلك ما يتبلور في علاقة السارد بشخصياته: علاقته بزوجته، وبالطفل على وجه التحديد. فقد جاء ورود الشخصيتين مبهما، لا نعرف عنهما إلا ما يرغب السارد أن يخبرنا به من معلومات شحيحة، لتبقى كتلة كبيرة من الأخبار محجوبة عنا، وبمنأى عن إدراكنا منذ البداية.

وما يزيد الطين بلة، هو طريقة تقديم تلك الشخصيات على مسرح الأحداث، فما بين نفي الولادة وإثباتها، وطبيعة جنس المولود، كان على القارئ أن يتابع جملة طويلة تشكل جملة اعتراضية، ليظفر أخيراً بمعلومة مفادها: إقرار السارد أن هذا الطفل هو ابنه.

(1) محمود الورداني: **"رائحة البرتقال"**، دار شرقيات، القاهرة، ط:1، 1992، ص: 7.

كما لا نعرف هل يمتلك السارد بالفعل إمكانية تحديد هذه الأسماء أم هو الآخر يتقاسم مع القارئ الرؤية غير الواضحة لعالمه الروائي. فهو سارد ذو معرفة لا ترقى إلى مستوى إشباع نهمنا الإخباري، كما كان الأمر مع كتاب الرواية التقليدية. نجد ذلك متحققا في مفاصل لاحقة من روايته هذه، حيث يسأل السارد باستمرار: «ما اسمك؟»، «هل أنت حقيقية؟»، «هل أنت عزة؟»، «هل هي حقاً ماجدة فكري؟»... إلخ. هذه الإشارات النصية تبين لنا عدم تبين السارد نفسه حقيقة ما يجري في عالمه الروائي بالذات.

أما على المستوى الأسلوبي، فإن الروائي يعمد إلى توظيف تقنية فنية جديدة في الكتابة الروائية التي يسميها إدوار الخراط: «تناقض النظائر» أو «تناظر النقائض»، باعتبارها قيمة روائية أساسية[1]. فالطفل قد يكون ذكرا أو أنثى، كما أنه المولود الذي لم يولد بعد! وسيتأكد الأمر نفسه في حالة تحديد شخصية المرأة في الرواية، التي سيتراوح تقديمها بين الإثبات والنفي...

من هذا المنطلق الفني، يترفع الروائي عن تبرير أو تفسير ما يقع، أو يحتمل وقوعه، وذلك ما يوقع بدايته في حالة لبس ظاهرة، إلى حد أن الخراط وصف الورداني في إحدى تصريحاته بأنه: «كاتب نصف النور نصف الظلمة، نصف الصمت، نصف البوح»[2].

---

(1) إدوار الخراط :"الحساسية الجديدة: دراسة في الظاهرة القصصية"، دار الآداب، بيروت، ط:1 ،993، ص:294.

(2) المرجع نفسه، ص: 288 .

أما ما نعرفه عن علاقته بزوجته وظروف الحمل، وما دفع السارد إلى توظيف لعبة النفي والإثبات التي قدم بها حكيه، كل ذلك بقي في عداد الأخبار المسكوت عنها. من هنا كان على القارئ أن لا يكلَّ من هذه الطريقة البطيئة والمعقدة في مدِّ جسور التواصل بينه وبين السارد، حتى ولو كانت تلك الجسور واهية، فعليه أن يتعلق بها؛ لأنها كل ما يملك أن يتزود به من متاع لمتابعة قراءة نظير هذه النصوص الملتبسة.

وهنا نسجل أن القارئ الذي تَقَوْلَبَتْ حساسيته الفنية على أنماط معينة من الرواية التقليدية، يجد صعوبة قصوى في متابعة مغامرة القراءة . والظاهر أن الورداني كان واثقاً من ذكاء القارئ الذي يتوجه إليه بهذا العمل، مفترضاً تعامله الإيجابي مع كل معيقات القراءة الناجمة عما ترسب من تقاليد أدبية متقادمة في هذا المضمار[1]، مستهدفاً فطنته، وتعامله الإيجابي مع النص من خلال

---

(1) إن عدم احترام القواعد السائدة (قواعد البداية) لا يعني إلغاءها ومحوها تماماً، بل لعل خرقها هو الذي يضع الإصبع عليها، ويبرزها بكل جلاء: «ذلك أن القاعدة تصير ـ لتعَوُّدِ القارئ عليهاـ وكأنها من طبيعة الأشياء، أي أنها عندما تخرق، تسترعي الانتباه، ولا تعود بديهية، وتعلن عن نسبيتها، أي لارتباطها بنوع معين، أو حقبة معينة (...) هذا الوعي بالنسبية قد يؤدي، لا نقول إلى اندثار القاعدة المألوفة، بـل إلى ظهور قاعـدة جديدة، تتحكم في نوع سردي جديد».

- عبد الفتاح كليطو: "**الأدب والغرابة**"، دار الطليعة، بيروت، ط: 2، 1983، ص:29.

إعادة قراءة المفتتح قراءة مستكشفة وإبداعية. ذلك أن الغموض في البداية، هو إثارة وتحفيز لإضاءة السرد الذي يحاول التستر على شيء ما، في إطار لعبة الإخفاء والتجلية التي لا تخلو من إثارة وتشويق.

- فهل يتعلق الأمر بمعلومات (على قلتها) مضللة، أو حتى متناقضة تقدم إلى القارئ ؟
- وهل يجوز القول إن ما يرويه السارد مشبوه في صحته؟

ما يمكن التأكيد عليه هو أن سارد المفتتح ليس على ثقة من شيء على الإطلاق، ولا يتردد في كشف هذه الحقيقة منذ البداية، حتى لا يصطدم القارئ بعدها بمواقف أخرى أكثر التباساً وغموضاً، ولا يستطيع تفسير مثيل هذه الظواهر النصية، أو تبريرها.

كما أن هذه الرؤية الفنية الغامضة، في عمقها، تفنِّد مقولة إمكانية نسخ الأدب للواقع، التي طالما رفعها الواقعيون كشعار لهم. والشعار ذاته دفع الروائيين الجدد كي يتجنبوا موقف السارد التقليدي، العليم بكل شيء، الممتلك لنظرة شمولية للعالم الذي يعرضه على القارئ.

وهذا لا يعني أن بدايات الرواية التقليدية لا تخلو من عناصر الالتباس، ذلك أن تلك الصفة لا تظهر إلا وفق متواليات من التراكمات التدريجية للأحداث والوقائع. وهنا تقدم البداية بطريقة عادية، ولا نلمس عناصر الغموض والغرابة إلا في المراحل اللاحقة

من النص. هذا التدرج يشكل في الواقع صمام أمان يمهد للقارئ الطريق أمام تقبل التعقيد واستساغته، عكس ما نجده في بداية رواية الورداني من التباس يلازم النص منذ الجملة الأولى ليمتد حتى النهاية.

نخلص في الأخير إلى أن الروائي التقليدي يحرص كثيراً على أن لا يصدم قارئه، أو يفرض عليه ما لا يدخل في نطاق ما هو معقول ومستساغ في البداية، ومنها ينتقل به، شيئاً فشيئاً، إلى ما هو غير معقول، بعد أن يكون القارئ قد تقدم أشواطاً في قراءة النص؛ أما في قارئ بداية "**رائحة البرتقال**" فإنه يصطدم بالغموض منذ السطور الأولى، ويباغت بأحداث تعسر عملية القراءة ولا تيسِّرُها، وهذا ما نجده متحققاً في نموذج الروايات التي طالما نعتها النقاد بالروايات «العجائبية» أو «الفانطاستيكية».

3 - شخصيات ذات طبيعة إشكالية
(بداية "حادث منتصف متر" لصبري موسى)

من أجل الزج بالقارئ فوراً في غمار عالم روائي يعج بالمفاجآت، يعمد صبري موسى إلى التنويع والمغايرة في صياغة خطاب «البداية»، سواء على مستوى بنائها الفني أو محتواها. فأول ما يباغت القارئ ـ وهو يلقي نظرة محلقة على بداية الرواية ـ هو التشكيل الهندسي المختلف، الذي يوحي بطابع المغايرة لما هو مألوف.

يستهل صبري موسى روايته المتفردة: "حادث منتصف متر" بما يلي:

«تمت المسألة بطريقة
متحضرة محاطة بكل مظاهر
الكبرياء والعظمة.
كان طويلا، فانحنى
وهو يقدم لي نفسه... ثم
طلب مني أن أبتعد عن
حبيبتي لأنه سيتزوجها!
لم أكن أعرفه... لكن
حبيبتي كانت قد تعودت في
الأيام الأخيرة أن تنـقنق
باسمه في لذة، كأنما
تهددني به..
وقد سارع وأخبرني أنه
يتشرف بلقائي بناء على
رغبتها، فأخفيت مخالبي
وشددت على يده..
وأحكمت قناع الكبرياء على

وجهي وأنا أتمنى لهما
السعادة معا.
وسرني جدا أن أكون
متحضرا وعصريا إلى هذا الحد!!»[1].

من خلال قراءة هذه البداية، سيدرك القارئ لأول وهلة أن ما يميزها هو تشكيلها الهندسي الذي هو عبارة عن كتابة نثرية بصيغة عمودية، لكن ليس بعمود الشعر هذه المرة وإنما هو عمود سردي، يتم تثبيته في الجانب الأيمن من الصفحة. أما ما تبقى من فراغ في باقي الصفحة، فيحتوي على صورة شكل إنساني، حامل لباقة ورد، ولا تبدو بوضوح ملامح وجهه، بحيث يصعب تبين تكوينه الجنسي: إن كان رجلاً أم امرأة.

1- من البداية السردية إلى البداية الشطرية

نحن هنا بصدد الانتقال من التعبير السردي السطري المألوف إلى التعبير السردي الشطري غير المألوف في الكتابة الروائية، وتلك حيلة فنية نخالها جديدة في بدايات الرواية العربية. ذلك أن أول معطى نصي يتم خلخلته أثناء التلقي الفوري لهذه البداية الروائية، هو بلا شك مستوى الإدراك البصري، قبل الدخول في لجة القراءة السطرية لباقي أحداث الرواية. بداية كهذه تستطيع إيقاع الصدمة ـ منذ الوهلة الأولى ـ بعين المتلقي قبل ذهنه.

(1) صبري موسى: "حادث منتصف متر"، دار التنوير، بيروت، ط:1، 1982، ص ـ ص: 5 – 6.

فالكاتب، وهو يصوغ بدايته هاته على شكل قصيدة من قصائد الشعر الحر، يبرز لنا، ضمنياً، ثراء التنظيم الفضائي للمفتتح الروائي وخصوبته، من أجل تكسير تلك النمطية التي سار عليها جل الروائيين العرب في بداياتهم الروائية، وإحلال نموذج منزاح محلها.

بالإضافة إلى الرجوع الحر إلى السطر، وبدون إتمامه على مستوى الكتابة الخطية (انتهاء دلالة الجملة السردية)، يتوقف المتلقي على لغة البياض التي تنوس بين الصمت والكلام. ومن علامات البياض: نقط الحذف التي تعطي انطباعاً أن هناك كلاماً محذوفاً امتنع الكاتب عن حكيه، وترك مهمة تخمين ذلك للقارئ الفطن.

كما وظف الروائي، في إطار الإستراتيجية النصية نفسها، علامات التعجب التي يثبتها بين الفينة والأخرى عند بعض المواقف التي تزيد من علامات الاستفهام حول طبيعة هذه الشخصية ومواصفاتها (الاستسلامية، التعيسة، المغدور بها ويعواطفها)، الأمر الذي يستفز القارئ، ويحفزه على معرفة هذه الشخصية التي اختارت هذا الموقف السلبي، على الخصوص إذا تعلق الأمر بقارئ تعود على أن شخصية العاشق الولهان عادة ما تتصف بالشهامة والرجولة والإباء... وأنه هو الذي يفوز برضا الحبيبة، بعد أن يصارع كل غرمائه، ويتغلب على كل العراقيل التي تحول دون كسب الرهان الصعب، والمتمثل في وصال الحبيبة والظفر بحبها والزواج منها في الأخير.

كما تزداد حيرة القارئ بالصيغة الغفلية في سرد ما يجري من أحداث تندلق تباعاً، نتيجة عدم تعرفنا لا على مواصفات الشخصيات المقدمة إلينا مباشرة، ولا على مستوى سياق الحدث الذي يسرده سارد مجهول بضمير المتكلم. فالشخصية التي يوردها السارد في هذه البداية تظل غامضة، مفضلاً تعويض اسمها بنقط حذف دالة، تشكل هي الأخرى فجوة نصية، تزيد من توتر الموقف، وارتباك أفق انتظار القارئ.

ويبدو أن الملاحظة الأخيرة تنطبق أيضاً على شخصية المرأة نفسها، إذ لم يذكر لنا اسم الحبيبة التي يتنازع الغريمان حبها، وإن كان يخبرنا ببعض تفاصيل مجريات الأحداث ـ بطريقة ذر الرماد على العيون ـ التي أوصلت السارد إلى نتيجة مفادها: ضرورة تخليه عن حبيبته لغيره، وبأسلوب حضاري وعصري، بعيداً عن كل انفعالات وجدانية أو مزايدات لا جدوى منها! كأنما المطلوب من القارئ، أثناء عملية القراءة ـ باعتبارها نشاطاً ذهنياً تأويلياً ـ أن يخمن لوحده لحظة/ لحظات ما قبل البداية، وأن يبني على ذلك تصوراً أولياً لما هو حاصل في بداية الرواية.

2 - بداية على صيغة ملخص للرواية

أما الظاهرة النصية الثانية الملفتة للانتباه بعد التشكيل الشطري، فتتجلى في الصيغة التلخيصية التي قدمت بها هذه البداية الروائية. هنا يعمد الروائي إلى إيجاز آخر طور من أطوارها، مستهلاً محكيه بما يفترض أنه نهاية أحداث الرواية، مع حرصه الشديد على

إضفاء الطابع الملغز على صيغة التلخيص هذه. ذلك ما ينعكس مباشرة على تأويلنا لفحوى بعض الإشارات التي قد يلتقطها القارئ ليقوم بتأويلها، حتى يتمكن من الدخول في غمار الرواية بعُدَّة أولية مناسبة، تؤهله للإبحار في غمار ما سيأتي من أحداث، يبدو وكأنها قد بدأت قبل بداية الرواية نفسها.

إلا أن الصوت السردي، سيتحول منذ البداية إلى بوصلة لتطور الأحداث وتلاحقها. هذا الصوت السردي الذي يوهمنا، منذ الجملة الأولى، بأن المسألة تمت (أي انتهت) «بطريقة متحضرة...»، سيخوض بعدها في إخبارنا ببعض مواصفات الشخصية: «كان طويلا...». غير أن حل القضية ليس بهذه البساطة التي يصورها لنا الروائي على لسان سارده؛ فمحنة الشخصية الروائية لم تكن عادية، كما يخدعنا منطوق الجمل الأولى من البداية.

إذ يمكن اعتبار شخصية السارد محورية في بداية الرواية، وتبرز أهميتها في تحريك شريط الأحداث بواسطة ضمير المتكلم، كما تشكل بؤرة الحكي عموماً. إلا أن مواصفات هذه الشخصية، تبقى في هذه البداية مبهمة، ويلفها الكثير من الغموض.

وهنا نسجل، كذلك، تجنب صبري موسى ذكر جملة من المعطيات التي تهم الشخصيات أثناء تقديم بعضها، معوضاً ذلك بالإشارة إلى بعض الملامح والصفات العامة التي تخول لنا تكوين فكرة عامة حول كل شخصية على حدة، وذلك على الشكل التالي:

- الشخصية الرئيسية (ضمير المتكلم): العاشق الولهان الذي ارتمى

في أحضان الهوى بدون تردد حيناً، ولا مبالاة حيناً آخر.

- شخصية الغريم: جريء، لا تنقصه اللباقة للدفاع عن هدفه.
- شخصية المحبوبة: متواطئة مع الغريم، ومن صفاتها: الخيانة والغدر.

يتيح لنا ما سبق، ملاحظة أن هذه الشخصيات تتصف بسمات جسدية، ومواصفات أخلاقية منذ البداية. فهي تحيل على معنى غير ممتلئ، وإن كان ثابتاً داخل المرجعية الثقافية للقارئ انطلاقاً من محكياته الشفوية، أو مقروئه المكتوب (روايات، قصص...)، أو مشاهداته على المستوى البصري من أفلام تكرس عادة هذه الشخصيات النمطية التي تحيل على أدوار واستعمالات تبدو أحيانا نمطية ومسكوكة.

هذه الشخصيات تختلف مواقفها وأنماط سلوكها، بما تتصف به من قيم مجتمعية متفشية في مجتمعنا: الغدر والخيانة والأنانية. وسيكون أهم حافز للقراءة لدى المتلقي هو إشباع فضوله النهم بغية استكشاف الحقيقة، حقيقة هذه الدراما الإنسانية التي من أبرز عناوينها منذ البداية: الغدر والتواطؤ ونكث العهد.

كل هذا وذاك هو ما يشكل عُدَّة القارئ الأولية لمتابعة بقية الأحداث، بناء على الملخص الموجز لقصة غرامية لم تتضح معالمها بعد، لتبقى معها جملة من الأسئلة المعلقة التي يطرحها القارئ، بعد خلوصه من هذه البداية الروائية، والتي ستشكل هاجس القراءة بعد ذلك، وهي من قبيل:

- ماذا وقع (الحدث/ الأحداث)؟
- من هي تلك الشخصيات؟ وما خلفياتها النفسية والاجتماعية والأخلاقية؟
- أين (مكان الحدث)؟
- متى وقعت تلك الأحداث (الزمن)؟

وهنا يتحمل القارئ مسؤولية تقدير الإجابة عن هذه الأسئلة ذات الطبيعة الملغزة، لتشكل، بعد ذلك، وسائل تحفيزية أساسية لخوض مغامرة القراءة من أجل معرفة تفاصيل ما تم التعجيل به من المحتوى المسرود منذ البداية.

فهذه البداية/ الملخص جاءت على شكل إشارات غير منتظمة من الأخبار، مليئة بفجوات وثغرات دلالية. فما على القارئ إلا أن يُعمِل خياله، ويشغل مخزونه الحكائي لإعطاء هذه الفجوات مدلولات محتملة ما.

ومن منظورنا الشخصي، فإنه لن يشفع للروائي، أثناء مغامرته على مستوى الشكل الابتدائي غير المألوف، ما قام به من تلخيص لأطوار القصة، وتقديم خطوطها العريضة قبل الأوان، فبقدر ما يظل عالم الشخصية مفتوحا، بقدر ما يخلق هذا الانفتاح عند القارئ حرية كبرى في التأويل.

وعلى العموم، فإن هذه البداية المباشرة هي تقرير تقريبي مسبق لما سيأتي من الأحداث في صيغة موجزة. وما يمكن أن نعلق عليه

في هذا الباب هو أنه لو استغنت الرواية عن هذه البداية/ التلخيص لكان أفضل. ذلك أنه من المفترض أن الرواية ستقول ذات المعنى بالشكل المطلوب غير المباشر، دون أن يضطر الروائي إلى التصريح بما يمكن أن يقع لاحقاً، حتى ولو جاء ذلك على شاكلة موجز لما ستؤول إليه الأحداث.

رابعاً: بدايات من منظور «ميتاروائي»
("يحدث في مصر الآن" ليوسف القعيد)

في استقصائنا لآليات التحديث في الخطاب الروائي العربي، سنتوقف عند الحضور المتميز للخطاب «الميطاروائي» في بداية رواية يوسف القعيد الشهيرة: "**يحدث في مصر الآن**". ونستطيع تتبع حضور هذا الخطاب («الميتاروائي») في أعمال أخرى للكاتب نفسه: "**شكاوى مصري فلاح**"، و"**مرافعة البلبل في القفص**"... إلخ.

كما يمكن رصد هذه الظاهرة النصية المتميزة في نصوص روائيين آخرين، أمثال كل من صنع الله إبراهيم في: "**ذات**"، ومحمد برادة في: "**لعبة النسيان**" و"**الضوء الهارب**"، وعز الدين التازي في: "**رحيل البحر**"، ومحمد المديني في: "**حكاية وهم مغربية**"، والميلودي شغموم في: "**عين الفرس**"... وغيرهم من الروائيين الذين ارتادوا أفضية التجريب لخلق النص الجديد الذي لا يكرر نفسه، ولا يستنسخ تجارب الآخرين.

فلم يسبق أن طرح سؤال الكتابة من داخل النص الروائي التقليدي الذي يبدو وكأنه حسم الأمر، حين اعتبر أن النص الروائي ذو موضوع واحد (هو: الحكي)، ولم يطرح سؤال الكتابة نفسه على ذاته لتحقيق النص المنسجم الذي يسعى إلى تقويض الخطاب الأحادي، الواضع الحدود والمتاريس بين الكتابة والقراءة، بين النظرية الروائية والرواية نفسها...

وتعتبر «باتريسيا ووْ» مفهوم «الميطا ـ رواية» من المفاهيم القائمة على الدمج بين ثنائية التخييل والتنظير في عالم الرواية نفسها، «ففي الوقت الذي يبدع [الروائي] عالما متخيَّلاً، يقدم إفادات وتصريحات حول إبداع ذلك العالم المتخيل»، ذلك أن المسارين ـ في تآزرهما ضمن الإبداع الروائي ـ يكسِّران التمييز القائم بين «الإبداع» و«النقد». وتسم باتريسيا ووْ على هذه الخاصية النصية، بمصطلح: «الميتارواية» (Metafiction)[1].

فهل يمكن للرواية أن تزاول، بموازاة اشتغالها النصي، تفكيرا في«الروائي» (Le romanesque): «أي نقدا وربما تنظيرا لمكونات العالم الروائي؟»[2].

---

(1) سعيد يقطين: "الميتاروائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب"، مجلة: "مواقف"، العدد: 70/ 71 شتاء/ ربيع 1993، ص:191.

(2) رشيد بنحدو: "حين تفكر الرواية في الروائيّ"، مجلة: "الفكر العربي المعاصر"، بيروت، مركز الإنماء القومي، العدد المزدوج 67 ـ 68، غشت يوليوز، 1989، ص:31.

يستعيد يوسف القعيد التساؤلات نفسها منذ بداية الرواية، إذ تحول معها هذا الفضاء الروائي إلى ورشة عمل، ومعرض للوسائل المعتمدة في إنتاج الرواية. أصبح معها خطاب البداية ثنائي التركيب؛ يتراوح بين خطاب الرواية والميتا ـ رواية (أو اللغة الواصفة) التي تكشف عن وعي متبصر لدى الروائي باللحظات الثلاث التي تتحكم في التشكيل الروائي عامة، وهي لحظة (القبل)، ولحظة (الأثناء)، ولحظة (البعد).

فالأمر يتعلق، في تقديرنا الخاص، بإنتاج بداية جديدة، بداية مهووسة بطرح الأسئلة التي تشرئب من أعطافها قضايا إبداعية مغايرة، تفتح أمامنا الطريق نحو أفق مساءلة النص الروائي في سكونيته، وخلخلة الثابت من مقولاته. ولعل أهم التساؤلات التي قد تنطرح في هذا السياق هي: ما هو الحكي؟ لماذا نحكي؟ ولمن نحكي؟ إنها أسئلة الكتابة الجديدة، وأسئلة الوعي الجديد بممكنات الكتابة الروائية المغايرة على حد سواء.

1 - «الميتا رواية» ومحفل القارئ

تستدعي بداية رواية "**يحدث في مصر الآن**"، منذ الوهلة الأولى، محفلين (Instances) أساسين، وهما:

- السارد/ المؤلف: وهو الذي يستحضر المسرود له قصد إشراكه في هموم وقضايا الكتابة عامة، والرواية على وجه الخصوص.
- المسرود له/ القارئ الضمني: ذلك أن واقعة كوننا نقرأ الكتاب

من بدايته إلى نهايته (أي كما يريد لنا المؤلف)، تدفعنا إلى القيام بدور القارئ.

فعبر هذه القناة (الميتاروائية) التواصلية، يتسنى للمبدع استعراض هواجس الكتابة التي تؤرقه، مبرزا وجهة نظره من القضايا الخلافية، والنقاط العالقة التي قد تخلخل بروتوكول القراءة، وتتسبب في توتر العلاقة الإبداعية بين المؤلف وبين المتلقي. هذه الصيرورة لا تخرج في واقع الأمر عن المبدأ المشهور الذي يزعم أن المبدع هو أول ناقد لعمله. وهنا يدشن المؤلف مشروعه السردي هذا من خلال تحديده لطبيعة علاقته بالقارئ الضمني، محددا بعض جوانب هذه الشخصية المرغوب فيها، ويمكن تلخيص هذه الجوانب كما يلي:

- قارئ فعلي يهم بقراءة الرواية، ويعتزم الولوج في عوالمها.
- تحقق علاقة تواصلية بين المؤلف والقارئ عند الانتهاء من القراءة.
- مضمون هذه العلاقة هو التعاون الحثيث بين الطرفين، بغية خلق رواية، عما **"يحدث في مصر الآن"**.
- تذكير القارئ بأن الوقت الذي تستغرقه منه القراءة، سيحدث في مصر الأخرى (الريف) الكثير من الوقائع والأحداث.

ويظل السؤال مطروحاً حول أي نوع من القراء يستهدفهم القعيد في روايته؟ ذلك أن الكتابة الروائية في **"يحدث في مصر الآن"**

تستدعي القارئ/ المسرود له كقارئ ضمني، لتشركه في فعل الكتابة الذي يقوم به السارد/ المؤلف. وهذا المسرود له يتمظهر في هذه البداية، بطريقة غير مباشرة، من خلال القارئ العالم/ العارف بأمور الرواية والنقد الروائي، أو ما يصطلح عليه عادة بالناقد تارة، وتارة أخرى يتم استدعاء القارئ العادي.

وعلى هذا الأساس، تمكننا هذه البداية الروائية من معاينة ذلك الجدل المستمر بين القعيد ونقاده، في محاولة منه إقناعهم بجدوى التصور الجديد في الكتابة الروائية، وإخراجهم من عاداتهم السيئة والمستهجنة في القراءة لضمان قراءة متفتحة وعالمة، تعمل على خلق المجال الحيوي للمزيد من التطوير والتجديد، حيث تميز حديثه بالسخرية المريرة في رثائه لحال هؤلاء النقاد الذين ثلِمَتْ أدواتهم النقدية، وتكلست رؤيتهم الفنية، فلم يعد بمقدورهم الارتقاء إلى مستوى ما يطرحه النص الجديد من أفكار وتصورات.

كما يستحضر القعيد في هذه البداية، في الآن ذاته، القارئ المستهلك الذي لا يهمه من أمر العمل الروائي إلا ما يقدمه له من متعة وترفيه، لهدف تزجية الوقت وملء الفراغ، اعتماداً على بدايات مثيرة، وأحداث متصاعدة، مع الاحتفاظ بالمفاجأة في نهاية الرواية، التي غالباً ما تكون نهاية سعيدة.

وتجدر الإشارة إلى أن يوسف القعيد عمد إلى توظيف قالب الرواية البوليسية في هذه البداية "**يحدث في مصر الآن**" مع فارق كبير بينها وبين الرواية البوليسية التقليدية، إذ تقوم هذه الأخيرة

أساساً على عنصر المفاجأة والتشويق المؤسسين على التدرج في الكشف عن القاتل، موازاة مع انهماك رجل المباحث في البحث الدقيق عن حل لغز الحبكة التي تعقدت منذ البداية، ومعها الكشف عن الجاني.

أما الحبكة البوليسية في "يحدث في مصر الآن" فإنها تتخذ اتجاهاً متناقضاً. فمنذ البداية يعرف الراوي بالحادث وبالفاعل وبالمتعاونين معه، ثم تتجه الأحداث اتجاها مغايرا تماما. ففي الصفحة الأولى يعلم القارئ أن عاملا زراعياً اعتدى «على طبيب الوحدة وسبه علناً في مقر عمله الرسمي أثناء تأدية مهام وظيفته أمام شهود والسبب قيام العامل الزراعي بعملية تزوير ثابتة عليه»[1].

وبعد صفحتين من ذلك، وتحت عنوان «المؤلف يسلم القارئ أهم أسلحته» يحل السارد اللغز بصفة نهائية، معلناً موت العامل الزراعي في الحجز على أيدي سجانيه. يقول الكاتب على لسان سارده: «ثم تسير الأفعال عكسياً يتولى المشاركون في الجريمة العمل على طمس الحقيقة، وبذلك تفقد الحبكة توترها الداخلي، وعنصر التشويق فيها»[2]. ذلك أن التحقيق البوليسي في هذه الرواية يسعى إلى طمس الحقيقة وإخفائها، بدل الكشف عنها وتجليتها.

---

(1) محمد الباردي: "الرواية العربية والحداثة الجزء الأول"، دار الحوار، ط:1، 1993، ص:142.

(2) المرجع نفسه، ص:142.

ولإثبات حسن نواياه يعمد الروائي/السارد إلى كسب ثقة قرائه ونقاده، على حد سواء، بواسطة لعبة استعراء قصوى، كاشفاً عن آليات اشتغاله الفنية، ومواد عمله، وهي أهم أسلحته التقنية، التي كانت تدخل في نطاق ما لا يجوز للروائي الكشف عنه لقارئه، وإلا فإنه سيفقد وضعه الاعتباري حين سيمكّن القارئ من أهم وسائل الكتابة لديه: «قلت إننا نخلق رواية. ما من رواية إلا ولها بداية... سأبدأ روايتي على الفور. وببدايتها أقول: «اتصل رئيس قرية الضهرية...»[1]. وبهذا الاختيار الفني، تومئ الرواية، بمكر ضمني، إلى عموم النقاد بأنها «واعية بالأهمية القصوى التي يمثلها لديهم «مفتتح» الرواية، لانطوائه على شروط مقروئية النص، أي على شفرة قراءته»[2].

وأول تحدٍّ لتوقعات الناقد والقارئ العادي، هو إعلان القعيد على لسان سارده، وبلغة تقريرية وصريحة، تخليه عن أهم مكون في الرواية التقليدية المتجسد في البداية المثيرة، ممعناً الحديث، في هذا السياق، عن رفضه السافر لأساليب كتاب الرواية في تشويق وتسويف القارئ، أو إبقاء المفاجأة إلى ما قبل النهاية. بالمقابل، تقوم الرواية بكتابة سردها الخاص/بدايتها، تمشياً مع رؤية الروائي للعالم، وانطلاقاً من تصوره للكتابة الروائية، دون حاجته اللجوء

(1) يوسف القعيد: "يحدث في مصر الآن"، دار ابن رشد، بيروت، ط:2، 1979، ص:7.

(2) رشيد بنحدو: "حين تفكر الرواية في الروائيِّ"، مرجع سابق، ص:33.

إلى الأساليب والتقنيات التشويقية المعروفة عند كبار كتاب الرواية، أو تجارها على حد تعبير القعيد نفسه.

وهنا نرى السارد، يخاطب القارئ مباشرة، موهماً إياه بأنه يكتب عملاً موضوعياً وليس تخييلياً، متحدثاً عن علاقة الكاتب بالناقد، مشيراً إلى أن هذه البداية قد لا تحظى بترحيب النقاد، وملمحاً، في الوقت عينه، إلى خطورة سيطرة الثقافة الشفاهية لا الثقافة الكتابية على الذائقة الأدبية، ويقدم بعد ذلك نقدا للسائد الشائع من فن الحكي، في إشارة منه إلى علاقة الكاتب بقارئه الذي يطلب منه أن يتطابق، محتوى ما يكتبه، مع أفق انتظاره لا أن يخيبه.

وانطلاقاً من هذا التصور الفني، عمد القعيد إلى بسط الحكاية لقارئه على الفور، بدءاً بالحدث المركزي: «اتصل رئيس مجلس قرية الضهرية...». هذا النوع من البدايات يشكل قطيعة مع التقليد الافتتاحي الذي يدفع الروائيين إلى تدشين رواياتهم بتنبيهات توضح للقارئ خلفيات وقوع النص، أو بمقاطع وصفية تحدد بإسهاب زمن الأحداث الروائية، وأماكن وقوعها... إلخ.

وبهذا الإجراء الفني يلفت يوسف القعيد نظرنا إلى خاصيتين أساسيتين:

أولاهما: مسألة تخييب أفق الانتظار، والاستغناء عن السؤال التقليدي في بنية الحكي عامة وهو «وماذا بعد؟» الذي طالما أسر انتباه القارئ، واقتنصه في شباك الحكي المغرية. فهو لا يني يؤكد أن بدايته لن تكون مثيرة ولا مغرية.

وثانيتهما: خلق قواعد جديدة للإحالة والتلقي والاستجابة، بعدما كانت هذه القوانين تطوق المتلقي، وتحكم قبضتها عليه، على نحو تصبح معه قوانين الرواية في صرامة قوانين الواقع الذي تطمح الرواية إلى أن تأسر ما هو جوهري فيه، وأن تستقطر ما ينطوي عليه من خصوبة وثراء.

2 - المؤلف/السارد في البداية

تتبلور في هذه البداية الروائية ثنائية المؤلف/ السارد، والقارئ/ المسرود له. فكل سرد: شفاهياً كان أم مكتوباً، حقيقياً أم متخيلاً ـ وسواء أكانت الحكاية محكمة التصميم أم مفككة ـ فإن كل أنواع هذه السرود لا تستدعي سارداً فحسب، بل مسروداً له أيضاً.

وإذا كانت العملية السردية لا تشترط أن يكون للسارد اسماً متعيناً (يكتفي السارد بأن يتقنع خلف صوت سردي، أو يستعين بضمير)، فإن رواية القعيد تعمل على الجمع بين الاثنين في هذه البداية على حد سواء. فمنذ الوهلة الأولى، تصدمنا تدخلات المؤلف المتوالية بضمير المتكلم، «مستبيحاً بذلك «حرمة» النص التي شرعتها، وتصونها أعراف فنية تقضي بتواري الروائي عن الأنظار، رغم تحريكه للأحداث، وتحكمه في المصائر...»[1].

هكذا أضحى النص منذ بدايته إلى نهايته عرضة لاختراقات المؤلف في كل لحظة وحين، ودون استئذان من القارئ. «معلناً بذلك

(1) رشيد بنحدو: "**حين تفكر الرواية في الروائيّ**"، مرجع سابق، ص: 32.

ـ بطريقة غير مباشرة ـ لا حياديته، وتورطه في الحكاية عن سبق إصرار. فقد تتعدد صيغ هذا التدخل التي يمكن أن تحيل على حضوره الفعلي في العالم الروائي، سواء بإبراز أمور أهملها السارد، أو تبرير واقعة معينة، أو الكشف عن النوايا المبيتة للسارد... إلخ.

ويبدو جلياً، أن هدف الروائي من استحضار ذاته، بين الفينة والأخرى، هو إيهام القارئ باستقلال السارد عن ذاته، وبانتفاء التطابق المبدئي بينه وبين المؤلف، من جهة، ونسبية معرفة المؤلف لشخصياته ولمن يتوجه إليهم بالسرد من جهة ثانية. ذلك ما تفصح عنه البداية حين يتوجه السارد بالخطاب إلى قارئه قائلاً: «لا أعرف مدى سرعتك في القراءة». بهذه الرؤية الفنية، يضع القعيد نفسه مباشرة في الرؤية السردية غير العارفة بكل شيء، وذلك على غير عادة كتاب الرواية التقليدية.

ويبدو أن المؤلف استحسن صورة السارد/ المؤلف، لأن هذه الصيغة السردية تمكنه من التدخل متى يشاء، وبالصيغة التي يرتضيها، ما دامت العلاقة واهية بين المحفلين السالفين. وهو بذلك يصر على تكامل المحفلين، وتناغم أدوار كل منهما، للوصول إلى ائتلاف جديد بين الطرفين، من شأنه المساعدة على خلق تصورات جديدة في الكتابة الروائية للخروج من ذلك التنافر الحاصل بين السيرة الذاتية (المؤلف كشخصية من "لحم ودم") من ناحية، والعمل الروائي (المؤلف كلحظة تخييلية، و"**كائن من ورق**") من ناحية ثانية.

وبهذا الصنيع الفني ينزع القعيد عن شخصية المؤلف ما كانت التصورات التقليدية تحيطه به من قداسة واستعلاء، ترجمه النقاد في مقولات نقدية من قبيل: «المؤلف في صورة ملهم»، أو المبدع «ذي الموهبة الخارقة الذي يتربع على عرش الخلق بدون منازع». فها هو القعيد يقحم القارئ في عملية الكتابة، لتكون عملية متبادلة ومشتركة. وها هو المؤلف ينزل من برجه العاجي، ويتنازل عن كبريائه، في دعوته القارئ كطرف أساسي في خلق رواية **"يحدث في مصر الآن"**.

من هنا ندرك أن التواصل الإبداعي الذي يستهدفه القعيد مع القارئ الضمني لم يكن عبارة عن «خدعة سردية تستعملها الرواية قصد الإيهام بمشاركة القارئ في خلق الأحداث»[1] فحسب، بل كان فعلاً متعمداً، قصد القعيد من ورائه ترقية القارئ إلى مرتبة المؤلف، ما دام فعل القراءة، في الشعرية المعاصرة، هو بمثابة نشاط ذهني منتج. فعلى امتداد صفحات الرواية، ترتسم صورة القارئ كسلطة إنتاجية (رمزية) يعترف بها المؤلف نفسه، بل يدعوها للتعاون مع سلطته الخاصة (الضمنية) من أجل إنتاج رواية ما[2].

وكيفما كان الأمر، فإن المحفل«الميطاروائي» لا يخفي، في هذه البداية، نقده الصارم لمحتوى النص السردي كما ترسخ مع كتاب

(1) عز الدين التازي: **"مفهوم «الروائية» داخل النص الروائي العربي"**، مجلة: "الوحدة"، العدد 49، السنة، أكتوبر،1988، ص:109.

(2) رشيد بنحدو: **"حين تفكر الرواية في الروائيِّ "**، مرجع سابق، ص:33.

الحساسية التقليدية، مفنداً كل مزاعم الروائي التقليدي من صدق أمانته في نقل الواقع الخارجي، مستخلصاً أن القصة في«العالم الروائي»، (وهي تلعب على دقة التفاصيل المسجلة، وعلى رسم سيكولوجية الشخصيات) ليست سوى وهم واقعي مزعوم.

وهكذا تتخذ الرواية من خلال بدايتها هذا موقفاً واضحاً من البدايات المشوقة(*)، والأحداث الختامية المثيرة، خصوصاً إذا كان الهدف من الكتابة الروائية هو تكريس القراءة الاستهلاكية، حيث تصبح وظيفة العمل الروائي، آنذاك، هي تحقيق المتعة العابرة لا أقل ولا أكثر.

(*) يؤكد الناقد رشيد بنحدو، في هذا الصدد، أنه بالرغم من وعي القعيد الدقيق بأهمية البداية في إستراتيجية الخطاب الروائي، باعتبارها من ثوابت الرواية التقليدية من جهة، ومن وسائل تشويق القارئ من جهة ثانية؛ فإنه أصر على البدء في سرد أطوار هذه الرواية بغير هذا النوع من البدايات التقليدية، «سيما وأن قابلية التصديق تضيع فيه، لأنه يمثل في رأي هؤلاء النقاد، ذلك الفضاء الذي «يتنصَّصُ» فيه الواقع، أي يصبح نصّاً تخييلياً لا علاقة له بنثرية العالم. فقد اختار الروائي ذلك تفادياً لتلك القراءة غير الإحالية التي يستلزمها المفتتح الروائي، والتي تقطع كل صلة بين النص وما هو خارجه، وإيهاماً للقارئ دائماً بواقعية العالم الذي سيقبل على اقتحامه».

- المرجع نفسه، ص:33.

الفصل

الثالث

3

من أجل تصنيف وظيفي

لخطاب البداية في الروائية العربية

من أجل وضع نمذجة تصنيفية لخطاب «البداية» في الرواية العربية، لا بد من التأكيد على أن أية نمذجة مقترحة، ومهما تكن درجة مصداقيتها، لن تعدو أن تكون تصوراً تقريبياً لتاريخية وشعرية هذا الخطاب أو ذاك. من هنا لا يمكن لهذه النمذجة المقترحة إلا أن تكون نسبية من جهة، وقابلة للتجاوز وفق تصورات نقدية ومتون روائية جديدة من جهة أخرى، انطلاقاً من مبدأ عام هو أن الإبداع، في كليته أو في تكويناته، يتأبى على التقنين الدقيق ويَتَنَكَّبُ المعيارية الصارمة. وكما علمنا تاريخ الأدب (محلياً أو عالمياً)، فإن كل تصنيف أدبي لا يوضع في مرحلة ما إلا لكي يهدم في مرحلة لاحقة، وهكذا دواليك...

وبخصوص مبدأ التصنيف فهو عملية تجريدية لترتيب وتنظيم أوجه التشابه والتقاطع بين مجموعة من التحققات الأدبية، وذلك

بوضعها في صيغ تجريدية وفق مقاييس تمكن من استخلاص نظام ما من هذه العملية.

أما الفحوى من وضع هذا التصنيف في موضوع خطاب البداية في الرواية العربية، فيتجلى في رصد الثابت والمتغير في هذا المضمار، بغية معرفة مدى ما حصل، في هذا المكون النصي، من تطور وتجديد في غضون العقود الأخيرة، سواء على مستوى المبنى أو المعنى.

وانطلاقاً من النماذج المنتخبة التي سبق أن قاربناها من قبل، أمكننا ترتيب هذه البدايات إلى صنفين أساسيين: بدايات روائية قارة، وأخرى دينامية.

- فما هي التحققات النصية لهذا الصنف أو ذاك في المتن المدروس؟
- وما هي مكوناتها الخطابية والأسلوبية؟
- وما هي وظائفها ورهاناتها الفنية؟

أولاً: بدايات روائية قارة

إن ما يسم البدايات الروائية القارة (Incipits statiques) عموماً، هو توفرها على أكبر قدر من المعلومات والأخبار والمعطيات الهادفة إلى تشكيل عالم متخيل، معلوم المعالم ومعقول الأحداث، يستطيع القارئ أن يتعرف على تقاسيمه وخطوطه العريضة منذ الوهلة الأولى.

تبدأ هذه النصوص الروائية عادة بإيقاع بطيء ومتدرج، يشرع الروائي خلالها في عرض عالم روائي شبه ثابت، أحواله تتميز بنوع من الرتابة والسكون. مع التنبيه إلى أن الروائي لا يتمادى في هذا الإيقاع الرتيب؛ لأن ذلك سيؤدي ـ لا محالة ـ إلى تكرار الأحداث. ولذلك فإن الجزء التالي من البداية، يجب أن يقدم ظرفا مميزا لا تتوقف طبيعته على أنه حدث محدد بإيقاع الأحداث السابقة فحسب، بل يجب أن يمثل فعل سرد «دينامي»، يدخل على هذه الأحوال الثابتة ليحرك ساكنها، ويخلخل رتابتها، بحيث يتسبب في دفع عجلة السرد إلى المرحلة التالية من الأحداث. وبعبارة أخرى، إن هذه المجموعة من الظروف المميزة التي تتكون أساسا من تطورات ودوافع دينامية، والتي تترابط ترابطا سببيا في شبكة من المقدمات والنتائج «هي التي تشكل الرواية، وتدفعها إلى التطور والخروج من العالم الرتيب الذي قدمه الكاتب في الافتتاحية»[1].

(1) سيزا أحمد قاسم: "بناء الرواية"، مرجع سابق، ص:36.

ولقد كان نجيب محفوظ أشهر من أصَّل تقنية هذا النوع من البدايات في الرواية العربية، وأرسى قواعدها، إذ ظلت البدايات القارة، بالنسبة للرواية الواقعية، موضع عناية مركزة، باعتبارها وسيلة أساسية من وسائل استمالة القارئ، واستدراجه إلى عالم الرواية. فالواقعية تفترض - بداية - أن يتعرف القارئ على معالم مسرح الأحداث تعرفاً يتماهى مع الواقع الخارجي الذي يدعي تصويره بصدق وأمانة. من هنا نرى أن نجيب محفوظ - في تعيينه الأمكنة المفتتح بها - يستمدها من أسماء حقيقية، كما هو الأمر في: **"قشتمر"، و"زقاق المدق"، و"ثرثرة فوق النيل"**.

أما الغرض من اختيار الأمكنة الحقيقية، فهو إعطاء القارئ إحساساً بأنه يستطيع التعرف على المكان، والتحقق من وجوده الواقعي والجغرافي منذ الوهلة الأولى. وذلك الإجراء النصي في التعاطي مع المكان يدخل في ما يمكن تسميته بـ«الحيز الجغرافي القابل للتحقق منه».

على هذا النحو، تمهد البداية - بعناصرها الحسية - الطريق للشخصية كي تأخذ موقعها الطبيعي على مسرح الأحداث. إلا أن هذه العناصر الحسية تكون عادة مصحوبة بالأجواء النفسية التي تخيم على الفضاء برمته؛ ومنها ينتقل القارئ من الوجود الحسي إلى الوجود المعنوي، وذلك حين يقدم لنا الروائي: «الجو النفسي الذي يتم فيه الفعل، والاستجابات اللفظية والإشارية التي تقوم بها الشخصيات المختلفة. [كما أنه] لا بد أن يلفت نظر القارئ في هذا

التمهيد تنوع أساليب الأداء الروائي على نحو يحدد لنا ما سيتبعه النص في هذا القسم من الرواية في تلك الناحية»[1].

فقد كانت البدايات تستغرق حيزا كبيراً نسبياً في وصف مكان الأحداث وزمانها، ليشرع الروائي بعدها في سرد لحظة من لحظات حياة الشخصيات، ثم يعود إلى الوراء ربما لسنوات طويلة، لإعطاء القارئ الخلفية وإدخاله في عالم الرواية الخاص. ذلك ما نلمسه بحدَّة في بداية رواية "قشتمر" التي تتشكل من عنصرين أساسيين هما: الماضي(ماضي العباسية) والمكان (العباسية). كما يؤكد واقعية الرواية أيضاً ورود متممات مرجعية من خلال وصف دقيق للموجودات التي تشكل عنصراً مؤثثاً للمكان المفتتح به. وعلى الرغم من هامشية هذه التفاصيل بالنسبة لطبيعة الوحدات السردية الأساس، فإنها تعدُّ «معززاً وصفياً» يتيح المشاكلة مع الواقع، ويثبت سنن السرد، ويرسخها لدى المتلقي.

وهنا تكمن قدرة الكاتب الفنية في جذب القارئ، وإغوائه لمتابعة أطوار الرواية خطوة خطوة. يعيش القارئ خلالها عوالم الرواية، كما لو كان يحيا في تلك العوالم، ويتنفس في ذات الأجواء التي رسمها الروائي لشخصياته منذ البداية، لأنه يبتغي أن «ينقلنا إلى رؤوس شخوصه، فنحس معها وهي تأكل وتشرب وتمشي، ونصادق من تصادق، ونطلع على ذكرياتها حتى نرى الشخوص كما

(1) محمود الربيعي: "النص المحفوظي ـ نظرة من قريب"، مجلة :" فصول"، المجلد 16، العدد 3،شتاء 1997، ص 265.

ترى الشخوص نفسها»[1]. وهو، بكل هذا، يخلق لدى القارئ شعورا بأنه ليس أمام عالم حقيقي كلية، وليس، كذلك، أمام عالم خيالي خالص، بل أمام ما يمكن تسميته بـ«شبه العالم» (Quasi monde). وهنا تبرز الوظيفة الإحالية لهذه البداية عبر آلية «الإرساء المكاني» التي بموجبها يتم تعيين فضاء العباسية، ووصف مكوناته وموجوداته، وصفاً ذاتياً وجدانياً، وأحياناً موضوعياً.

والظاهر أن نجيب محفوظ، كان منشغلاً كعادته بتسريد عناصر المكان منذ البداية، وهي العناصر التي تجعل من أمر الممارسة السردية الوصفية تتلازمان في هذا المفتتح، وذلك للإيهام بالواقع الخارجي وبواقعيته، ما دام أن عنصر الحدث في أمس الحاجة إلى مكان بقدر حاجته إلى شخصية وإلى أوان.

ويتحقق هذا التصور النمطي في هذه البداية، من خلال عرض نجيب محفوظ الموجودات الموصوفة بطريقة متزامنة لوجودها في المكان المحدد، الأمر الذي يمهد السبيل لإدخال العنصر الدرامي، بولوج شخصية المتسول مسرح الأحداث، وهي الشخصية التي تعتبر من النماذج البشرية شبه النمطية في أغلب نصوصه الروائية.

وهنا يسعى الروائي إلى وضع قارئه في حالة ترقب قصوى لما سيحدث بعد ذلك. فما بين سطور البداية سرٌ ما، يعمد الروائي إلى زرعه في ثناياها، مراهناً على وظيفة التشويق لتحفيز أفق انتظار

(1) محمد عبد الحكيم عبد الباقي: "الفن الروائي عند نجيب محفوظ"، شركة الصفا، القاهرة، 1989، ص:128.

القارئ، وجذبه إلى متابعة أطوار ما بعد البداية. بالمقابل تحضر الوظيفة الدرامية المؤجلة في هذه البداية من خلال إرجاء الكشف عن الشخصية أو الحدث المنتظر، وبالتالي خلق حالة فضول لدى القارئ استكناه أغوار شخصية المتسول الملغزة، وما وراء ملفوظها الزجلي من تنبؤات ووقائع.

ولقد شكل المقطع الوصفي عنصر توازن في ملفوظ بداية: "قشتمر". هذا المقطع الذي يوحي بهدوء المكان وطمأنينته، يتم تصويره «كواحة في الصحراء»، لتبدأ حركية الأحداث في التلاحق وفق نظام خاص يرتئيه الروائي، ويقرره، في تزامن مع لحظة دخول شخصية المتسول الفضاء الركحي، منشداً أبياته الزجلية المليئة بالألغاز، مما شكل انعطافة حقيقية في الحكي، ورهنه بقدوم عاصفة قد تزعزع ذلك الهدوء، وتخلخل طمأنينة المكان.

نستشف من رؤية الروائي للفضاء في هذه البداية تعارضين ضمنيين: فمن جهة، هناك الاحتفال الكبير بالفضاء كما هو متخيل، ومن جهة ثانية الدخول المباغت لشخصية المتسول التي نحرز من كلامها/ هذيانها ما ينذر بما هو غير مطمئن ومثير للغرابة، يغدو أول هذين الإحساسين اغتباطاً بالفضاء، أما الثاني فخوفاً وقلقاً مما ستأتي به دورة الأحداث.

إن البداية هنا لا تغدو مجالاً لاكتشاف القارئ حي «العباسية» فحسب، بل تجعله يتعرف على الحي، ويرسمه ذهنياً كما على خارطة الحي الموجود سلفاً (حي العباسية)، وهي خارطة متخيلة تعطي

المفتاح الأساس لفهم الأحداث التي تحكيها هذه الرواية. وتتمثل المحاكاة الجغرافية، هنا، في إعادة توزيع أمكنة الحدث توزيعاً شبه حقيقي، وإعادة تكوين نظام قيم يلائم هذا التوزيع على المستوى الجغرافي والبشري كما على المستوى العاطفي الوجداني.

وباسم الواقعية كذلك، اعتبر السرد المحور الأساسي للإنتاج الروائي في نظير هذه البدايات التي لاقت إقبالاً واسعاً من طرف القراء الذين خضعوا لإغراءات خبر روائي، يتكئ على معلومات يدعي صاحبها أنه يستمدها من الواقع. من ثمة، فإن السرد في "قشتمر" سرد موصول بما سبق: واقع العباسية في الزمن الماضي. وذلك ما تشي به تلك الإشارات القريبة والبعيدة المستمدة من عالم الأمكنة، والأشياء، والشخصيات.

ومما يلاحظ في هذا المضمار، أن صيغة البدايات الدينامية (أو المباشرة) لا تشغل كثيرا بال الروائيين التقليديين. إلا أننا لا نعدم بعض الاستثناءات في هذا المجال(*)، وخير نموذج على ذلك بداية:

(*) توقفت سيزا قاسم في دراستها للبناء الروائي في "ثلاثية" نجيب محفوظ، عند أهمية المفتتح وخصائصه في رواياته، معتبرة أن الإيقاع الزمني لهذه المفتتحات يتسم عادة بالبطء. ولم يلجأ محفوظ في كتابة مفتتحاته إلى الإيجاز والتلخيص الذي يعطيها إيقاعاً زمنياً سريعاً لا يقف عند التفاصيل بل هو يطوي السنوات في سرعة نصية كبيرة. وبالنسبة إلينا، فإن حكم القيمة هذا يشوبه التعميم، وخير دليل على ذلك طبيعة مفتتح رواية "اللص والكلاب" الذي شذَّ عن هذه القاعدة المألوفة في روايات محفوظ، وذلك بخلق صيغة جديدة في التقديم، من مميزاتها الدينامية =

"**اللص والكلاب**". يفتتح نجيب محفوظ هذه الرواية بقوله: «مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية، ولكن في الجو غبار خانق وحر لا يطاق. وفي انتظاره وجد بدلته الزرقاء وحذاءه المطاط، وسواهما لم يجد في انتظاره أحداً. ها هي الدنيا تعود، وها هو باب السجن الأصم يبتعد منطويا على الأسرار اليائسة...»[1].

هذه البداية تعتبر لوحة مشهدية تغصُّ بعناصر الحركة والتحول، كما أنها جاءت محملة بالتوتر التصاعدي، دون أن يلجأ الروائي معها إلى العناصر الخارجية التي كان يتوقف عندها طويلاً بالوصف الدقيق إلى حد إثارة حالة السأم والملل لدى القارئ.

وبالعودة إلى بداية رواية "**الحي اللاتيني**"، سنجد أن سهيل إدريس سعى جاهداً إلى إبراز قوة سلطة المكان على سارد الرواية، والتعبير عن مدى تمكنها من كل جوارحه وأحاسيسه وانفعالاته التي حاول السارد أن يجليها لنا من منظور رومانسي شفيف (هنا تتجلى الوظيفة الشاعرية للبداية)، يخفف من غلواء الأسلوب الواقعي في تتبع عناصر المكان، وجرد معطياته، حيث يشكل البعد التصويري/ الوصفي دوراً كبيراً في الإعلاء من شأو استشراف أفق

= والحركية بإيقاعها النابض الذي يعكس نفسية الشخصية وهي تغادر السجن.

- سيزا أحمد قاسم: "**بناء الرواية**"، مرجع سابق، ص - ص:34 - 35.

(1) نجيب محفوظ: "**اللص والكلاب**"، دار القلم، ط:1، بيروت - 1973، ص:7.

"الحي اللاتيني" في متخيل القارئ، وفق نفس إيقاعي متصاعد، وبنغمة رومانسية أخاذة.

يستحضر سهيل إدريس صورة الحي اللاتيني في مخيلته، بما هي صورة موغلة في المثالية والانشداد إلى المكان/ الحلم الذي سيتحقق بلوغه. ففي هذه البداية يتم تصوير الحالة النفسية الحالمة للسارد قبل الوصول إلى هذا الفردوس المنتظر (الوظيفة التشويقية)، بكل ما تحمله هذه الرغبة الجامحة من عناصر الحلم الخادع، المضلل، وغير المطابق لما هو مفترض... وتسعى البداية من خلال هذه الوظيفة إلى خلق أفق انتظار القارئ المتعطش لولوج "الحي اللاتيني" كفضاء يوتوبي شديد الجاذبية والسحر.

في حين اعتمد عبد الحليم عبد الله في **"شجرة اللبلاب"** طريقة السرد وسيلة لنقل واسترجاع ماضي السارد الطفولي، إذ تميزت خصائص هذا الاسترجاع بما يلي:

- استرجاع زمن الطفولة، استرجاعاً ذاتياً.
- تدعيم السرد بالحوار غير المباشر.
- قيام السرد على تسلسل منطقي، يكون فيه السابق مبرراً للآحق.

ولا يتخفف عبد الحليم عبد الله من التبئير على عامل الذات والإحالة على تاريخه الطفولي، مع الإحاطة اللازمة، كذلك، ببعض المواصفات النفسية والاجتماعية والأخلاقية، من أجل إعطاء صورة متكاملة عن الشخصية المراد تقديمها.

فما يمكن تسجيله بخصوص طريقة تقديم الروائي لعناصر هذه البداية:

- البطء المحسوس للدخول في صلب الأحداث، وهنا تبرز أهمية الوظيفة الدرامية المؤجلة، إذ لا يكلُّ السارد من توفير المعطيات اللازمة للقارئ، سواء ما تعلق منها بتأثيث الفضاء الزمكاني، أو سيرة الشخصية، وأوصافها، ليتم معها تأجيل الأحداث إلى ما بعد..

- التأطير الزماني والمكاني المنطلق من الرؤية البانورامية. وهنا تتبلور الوظيفة الإحالية التي تعلي من شأو الزمن الطفولي الجميل.

- الإشارة المباشرة (أو غير المباشرة) إلى صفات الشخصية: النفسية، الاجتماعية، والأخلاقية، بغية ضمان تقديم متكامل حولها.

وإذا رصدنا الخط الزمني للأحداث المسرودة في البداية، فإننا سنجد سيادة الطابع التعاقبي، وهذا هو المعهود به في الروايات التقليدية، إذ إن عامل الزمن هنا لا يختلف كثيراً في وظيفته عن عامل المكان، باعتبارهما عنصرين يمهدان أرضية محددة لدخول الشخصية عالم الأحداث، وذلك وفقاً لتنميط نموذجي معمول به في الرواية التقليدية، ويتمثل في انطلاق التمهيد من العام إلى الخاص، ومن المظهر الكلي إلى المظاهر الجزئية، في تدرج يراعي أفق انتظار القارئ الذي تعود على هذا النوع من البدايات، التي باتت

مع مر الزمن نمطية بفعل تواترها. فمن صفات محبي هذا النوع من البدايات أنهم يدشنون القراءة بنوع من الإيقاع المتثاقل، إذ يجدون في ذلك متعة أكثر مع تقدم الصفحات، وتزداد حدة المتعة والمؤانسة في كل صفحة يتم طيها عن سابقتها.

وهنا نشير كذلك إلى أن الاستطراد ـ في معرض حديث الروائي عن الطفولة ـ ظاهرة فنية بارزة في بعض البدايات الروائية. فلا يكاد الروائي يفرغ من أهمية استرجاع طفولته حتى يستأنف الحديث عنها من جديد. أما وظيفة الاستطراد في عرض صورة الطفولة، فهي «التجسيم والتشخيص» والإيهام «بالموضوعية والحياد» في آن معا. فمعاناة الشخصية الساردة مع سطوة الزمان تتجسد في هذا الارتداد الرومانسي المفرط إلى زمن الطفولة، أو إلى أول العمر فراراً من نهاية العمر. من هنا نجد أن السارد ضائع بين هاتين اللحظتين الحاسمتين في البحث عن الزمن والمكان المفقودين معاً، ما دام الزمان مرتبط بالمكان ارتباطاً وثيقاً، بحيث يصعب الفكاك بينهما.

تفضي بنا الإيضاحات السالفة الذكر إلى اختلاف سرعة الاستجابة لانتظار القارئ من بداية إلى أخرى. فهناك بدايات تستعجل الإجابة عن تساؤلات القارئ فترضي فضوله دون تلكُّؤ، وأخرى تطيل انتظاره بالمغالاة في الوصف (المكان/ الشخصية/ الزمن/ الأشياء...). فهي تماطله وبالتالي تؤجل الإجابة عن أسئلته، ممعنة بذلك الإجراء الفني في إدامة تشويق القارئ، وفضوله وتلهفه.

أما من منظور علاقة الكتابة بالقراءة، فإن الروائي العربي التقليدي كان يعتبر القارئ متلقياً مبتدئاً، تنقصه المعلومات الكافية للدخول إلى عالم النص. وعليه، كان من الضروري، أن يقدم له ما يحتاجه من زاد ينفعه في رحلة القراءة. لذلك نراه ينزع عادة إلى حشد أكبر عدد ممكن من المعطيات والأخبار التي تندلق منذ البداية، وهنا تمثل البداية عتبة معلوماتية «تقدم شحنة تخييلية تتضمن بوادر من الأحداث فضلاً عن تأسيس فضول أو اندهاش يحتاج إلى تفسير في المرحلة الأولى ثم تأويلات في لحظة لاحقة»(1).

فالهدف الحقيقي من وراء هذا الإجراء الفني، هو تمكين القارئ المتعطش للمعرفة بالأخبار الكافية، وفي الآن ذاته، الإيهام بدرجة التطابق بين الواقعي والروائي، رغم أنه لا يمكن أبدا أن يكون «التشبع الإخباري» (Saturation informative) تاماً، ما دام السرد يتضمن بالضرورة إمساكاً إخبارياً من نوع ما.

بناء على ما سبق، يبدو لنا بوضوح هيمنة البدايات القارة في الرواية العربية ذات المنحى التقليدي بصفة عامة. هذا الصنف من البدايات يحقق، فيما يبدو، عبوراً هادئاً ومتدرجاً للمتلقي نحو عوالم النص الروائي خطوة خطوة، ليظل جوهر هذا التدرج هو حرص الروائي الشديد على إدخال الأحداث المسرودة، كما الشخصيات في سياق تاريخي، اجتماعي، وسياسي محدد، حيث يحاول أن يقدم «حدّاً

---

(1) شعيب حليفي: "هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل" ، مرجع سابق، ص: 100.

أدنى من الإشارات «الجغرافية» سواء كانت مجرد معالم لإثارة خيال القارئ، أو استكشافات (Explorations) منهجية للأمكنة»[1].

ولقد عبرت الرواية التقليدية عامة عن تصور سكوني في رؤيتها للعالم، كما راهنت على أن تكون وفية في كتابتها لمقتضيات هذا الواقع الذي تدعي أنها تنقله نقلاً أميناً. وهو يعكس، ضمنياً، صورةً وهميةً عن تلك العلاقة المطابقة للواقع بين كل من الروائي والعالم الروائي من جهة، وبين العالم الروائي والقارئ من جهة ثانية.

هذه التقاليد الروائية أورثت القارئ العربي عادات سلبية في علاقته بالمقروء، فهو قارئ مطمئن إلى ما سيقدمه الروائي من صور تعكس طبيعة الواقع؛ قارئ ركن إلى نوع من الخدر الفني الذي رسخته المعايير الجمالية التي كانت هي الأخرى تحكمها هذه الرؤية التي استكانت إلى معايير تقليدية مكرورة. من هنا اتصفت بدايات تلك الروايات بكونها عادية ورتيبة، لا يشعر إزاءها القارئ بأفق انتظار مغاير ولا بقفزة نوعية، وهو يباشر عملية القراءة.

إلا أن ما يمكن أن يسجل من ملاحظات على أصحاب هذه الرؤية الفنية، أنه في حمأة انشغال الروائي التقليدي بتقديم الرواية، بالمواصفات السابقة، لا ينتبه إلى أن هذا الحشد المتكون من الأخبار والمعطيات المتكدسة منذ البداية قد تهمش القارئ، وتقطع خيط

(1) Roland Bourneuf et Réai Ouliet : «**L'univers du roman**», Op.cit,.p: 99.

تواصله مع المحكي الروائي. وذلك ما لفت انتباه الروائي الروسي ليو تولستوي (L . Tolstoy) الذي استشعر ثقل الإيقاع البطيء في بداية النصوص. يصرح في هذا المقام قائلاً: «إن جوهر الفن يكمن في أن يوصل الفنان أحاسيسه ومشاعره؛ فإن هذا التوصيل للمشاعر لا يتطابق مع وصف التفاصيل، بل على العكس، فإن ترجمة التفاصيل تعوق عملية الاتصال»[1].

فالمغالاة في الوصف المسهب منذ البداية، وفق هذا المعنى، لا يكون هدفه بالأساس، هو إجلاء معالم مؤثثات الفضاء، وتحديد الخرائط السرية لمسرح الأحداث كما يعتقد، بل هو، في بعض الأحيان، فرصة ينتهزها الروائي الواقعي ليرصد مدونته الجاهزة، وقدرته على الوصف الدقيق ـ الممل أحياناً ـ بدون مبررات جمالية، إذ يتحول ذلك الوصف إلى حشو متعمد من طرف الروائي، سواء أمَّنَ دخولاً هادئاً إلى عالم الرواية، أم لم يفعل.

من خلال ما سبق، يظهر أن نموذج بدايات الروايات العربية التقليدية المنحى هو من صنف البدايات الذي يكرس الوظيفة الدرامية المؤجلة (Dramatisation retardée). يتم خلالها إرجاء الكشف عن الشخصية أو الحدث إلى حين الغوص التدريجي في تفاصيل الرواية رويداً رويداً. ويمكن توضيح ذلك بهذه الترسيمة التالية:

وضع اللغز ← تأجيل حله ← حله

---

(1) سيزا أحمد قاسم: "بناء الرواية"، مرجع سابق، ص: 88.

أما بخصوص البداية الروائية القارة المغايرة لما رأيناه من قبل، فنجدها تتمثل في بداية: "**تحريك القلب**" لعبده جبير الذي يفتتح هذه الرواية بوصف مكاني (البيت) خال من عناصر التجميل. وهنا تتجسد الوظيفة الإيحائية التي يوحي عبرها الروائي بلغز محير يدور حول طبيعة هذا المكان المفتتح به، مما يجعل القارئ مرتبكاً في ضبط المعلومات وتدقيقها. فالحيز المكاني الموصوف عبارة عن بيت أشبه بمقبرة تشمل الأموات والأحياء، جنباً إلى جنب على حدٍّ سواء، أو كأن ساكنيه لا يصلحون لشيء سوى انتظار وقوع الكارثة، والاكتفاء بحمل التوابيت، والندب، والبكاء...

والجديد عند عبده جبير، أنه لم يكتف بذلك الوصف المثير للتقزز من حياة أهل البيت، ولكنه أحسن الربط بين هذه الكتل من المرئيات المتصدعة والمتهاوية، وجسدها في صور واقعية لا تخلو من ترميز، إذ إن درجة الحذف تزداد حدتها في هذه الرواية بالمقارنة مع الفقرات الموصوفة في رواية "**قشتمر**".

من هذه الزاوية يقوم السارد بوصف تدريجي للبيت. من سمات هذا الوصف أنه وصف عار من عناصر التزيين، خال من تدخل ذاتية السارد التي أظهرت منذ البداية عنصر الحياد والموضوعية. فالسارد هو عبارة عن عين كاميرا تجوب أرجاء المكان، ناقلة تفاصيله المؤشرة على الحالة التي آل إليها البيت، وحالة ساكنيه في الآن نفسه. إنها صورة منتخبة من ذاكرة مكان منسي مهجور على وشك السقوط المريع...

فإذا كان الوصف رومانسياً مع الرومانسيين ويحيل إلى أحلامهم الجميلة، وواقعياً مع الواقعيين من خلال التفنن في عرض محددات المكان ومعالمه الكبرى؛ فإنه في هذه الفقرات يتسم برمزية تنأى عن كل ما من شأنه تزيين المكان أو توشيته، وهذا ما يعكس المنحى الكارثي الذي يتهدد البيت/ الوطن وساكنيه. وهنا يضطلع خطاب البداية، كذلك، بوظيفة رمزية، يتم الكشف عن ملامحها من خلال التقاط الكاتب للأشياء الصغيرة التي نحسبها عادية وتافهة في حياتنا اليومية، فإذا هي، من خلال تحليلنا لقيمتها الرمزية، وقائع ذات قيمة كبيرة في عملية ترميز بداية الرواية.

هذه الموجودات المرئية تعكس وضعية رمزية لما يتخفى خلف ما هو ظاهر. وعبرها ستتبلور لنا رؤية السارد للمكان الموصوف، سواء كموقع جغرافي، أو قيمة رمزية. فما يمكن ملاحظته ـ في هذا الصدد ـ هو ذلك الانفعال الفاتر بين السارد والموجودات المرئية، ذلك أن عاطفة الروائي لا تخرق هذه المرئيات، ولا تتجاوب معها؛ فهي ترسو على سطحها مما ينفي عنها الصفة الذاتية.

كما أن نموذج هذه البداية تستهدف ضرورة إمداد القارئ بعدة كافية من المعطيات والمعلومات اللازمة، لتيسير عملية العبور من خارج النص إلى داخله، وتمكن قارئها من الاطمئنان ـ بعد إقدامه على ذلك ـ على خطوة قراءة الأسطر الأولى التي تعتبر عملية مصيرية، ليجد القارئ نفسه في عرض الرواية.

أما المواصفات الأساسية التي يتكون منها نظير هذه البدايات القارة، فنجملها فيما يلي:

- حضور هاجس الوصف والسرد اللذين يستهدفان إعطاء فكرة أولية حول الموضوع المسرود أو الموصوف لتفادي سوء الفهم أو التباسه.
- اضطلاع السارد بهذا الدور، باعتباره سارداً شبه عليم بتفاصيل المكان منذ البداية.
- الإيقاع البطيء لنمط تقديم عناصر البداية.
- الحرص على تيسير عملية انتقال القارئ من عالمه الواقعي إلى عالم آخر مفارق هو عالم الخيال.

من هنا نستنتج أن كلاً من نجيب محفوظ (رائد الرواية التقليدية) بالإضافة إلى سهيل إدريس وعبد الحليم عبد الله كانوا شغوفين بافتتاح أغلب رواياتهم بلحظة غير أساسية، تمهد السبيل تدريجيا لوقوع الحدث الأساسي، أو دخول الشخصية الرئيسية فضاء الأحداث شيئاً فشيئاً. فقد كانت المهمة مزدوجة: إخبار القارئ من جهة، وإدماجه في قلب الحكاية من جهة أخرى.

إلا أنه في بعض الحالات من بداياته نجده يوظف البدايات الدرامية التي تعمد إلى إدماج القارئ فورا في صلب الحدث، وذلك بانفتاحها على لحظة أساسية من لحظات الرواية ("اللص والكلاب" نموذجاً)، كما قد نجد روائيين آخرين من التيار الحداثي يوظفون

البدايات القارة، ولكن من منظورهم الفني الخاص، وهذا ما رأيناه مع عبده جبير في بداية "**تحريك القلب**".

ثانياً: بدايات روائية دينامية

بعد أن بدأت ملامح التكرار والاجترار تتبدى على البدايات القارة؛ سيجنح الروائي الحداثي إلى البحث عن أساليب مغايرة لتدشين روايته، في أفق تجديد أوصال الرواية العربية عامة، وضخ دماء جديدة في أحد أهم شرايينها ألا وهو: «البداية» الروائية...

وفي تقديرنا الخاص، فإن هذا الانتقال من «بلاغة وساطة ثابتة» في عرض المادة الحدثية المفتتح بها إلى «بلاغة وساطة دينامية» يرجع إلى حالة الإنهاك التي لحقت البدايات القارة، مما جعلها تستنفد الكثير من طاقاتها بسبب نمطيتها، وشيوع عنصر التكرار فيها. من هنا شرع كتاب الرواية الجدد في إعادة النظر في نموذج «البداية» القارة التي باتت، مع مر الزمن، عرفاً أدبياً متوارثاً، وطقساً روائياً مألوفاً. وعلى أنقاضها سيؤسسون بدايات جديدة، تنطلق من فعل تدمير النموذج الذي كان سائداً (البدايات القارة)، واجتراح نموذج جديد منزاح يصطلح عليه: "**البدايات الدينامية**" (**Incipits dynamiques**).

مقابل هذا التقويض لبنية البداية القارة، كان هناك تقويض آخر مواز يقوم على إعادة النظر في أسس العلاقة النصية بين البداية (النص) والتلقي (القراءة) كما رسختها البدايات القارة. فالقارئ

مدعو هذه المرة إلى متابعة صياغات تركيبية جديدة، وفق أفكار مغايرة، وضمن علاقات نصية طريفة.

من هنا تتبادر إلى الذهن تلك الأسئلة الملحة التي تواجه أي دارس، وهو بصدد ضبط وتحديد دينامية البداية في الرواية العربية. ومن بين هذه الأسئلة المركزية:

- كيف تبني البداية الدينامية شعرية الاختلاف عن نظيرتها: البداية القارة؟

- ما سر انتشار البداية الدينامية في عصرنا الراهن؟

- ما هو القاسم المشترك الذي يجمع الروائيين الذين يفضلون أن يفتتحوا رواياتهم بـ«البداية الدينامية»؟

- وهل بمقدور الدارس أن يطمئن إلى التصنيف الافتراضي الذي بموجبه يتم الربط الآلي بين التجديد الروائي والبدايات الدينامية من جهة، والتقليد والبدايات القارة من جهة أخرى؟

تعرف أندريا دي لانجو "البداية الدينامية"(*) بكونها: «بداية

(*) يمكن تتبع بلاغة البداية المباشرة في أشكالها القصوى الجذرية مع صمويل بيكيت وغيره من الذين غالوا في تمردهم على الصيغة التقليدية في الافتتاح الروائي. كما أن أصل انتشار توظيفها يعود إلى بدايات القرن العشرين في بعض الروايات الأمريكية، وكذا في بعض روايات الحركة (Roman d'action).

سردية تحقق دخولا فوريا إلى عالم القصة بدون أي عنصر إخباري أو تمهيدي صريح، كما تحدث أثراً درامياً، خاصةً حين تنفتح هذه البداية على لحظة أساسية وحاسمة في سير الأحداث»[1].

من خلال بلاغة الوساطة التي بموجبها يعمل الروائي على إدراج القارئ في العالم المتخيل عبر بدايات ثابتة، فإن عبور القارئ من عالم الحياة اليومية إلى العالم الروائي يتم بواسطة بلاغة جديدة في الافتتاح الروائي.

يتعلق الأمر، إذاً، بـ «البداية المباشرة» (In medias res) التي تعمل على إدراج القارئ ـ وفوراً ـ وسط حركية الأحداث التي تجري أطوارها قبل ذلك. وذلك ما يرسخ اعتقاد القارئ الذي تعود على نموذج البداية القارة، أنه ربما قرأ رواية خالية من البداية، بحيث يلفي نفسه مقذوفاً به في لجة أحداث الرواية منذ السطر الأول، ولا يتعرف على عناصر الحكاية ولا على خيوطها الأولى إلا بعد صفحات من قراءته للعمل. من هنا نقول إن هذه التقنية الجديدة في تدشين الرواية تهدف إلى إضفاء البعد الدرامي على الرواية منذ بدايتها[2].

أما السبب فيعود إلى أن هذا القارئ بالذات يحرص بدايةً على

(1) Andrea Del Lungo : «**Pour une poétique de l'incipit**», Op.cit, p: 144.

(2) J-P. Goldenstein: «**Pour lire le Roman**», Ed. Du culot, Paris-Gembloux, 1988, p :77.

أن تجيبه الرواية على أسئلة مركزية هي من قبيل: من؟ (سؤال الشخصيات)، ومتى؟ (سؤال الزمن)، وأين؟ (سؤال المكان)، وهو ما لا يجده القارئ في أغلب هذه البدايات الدينامية. وهنا يقع القارئ في حيرة من أمره، لأنه لا يلج عوالم الرواية مزوداً بمعلومات كافية تتعلق بالشخصية والزمان والمكان. فالوضع القبلي للقارئ يبدو غير ذي أهمية كبرى (أو هكذا يظهر الأمر) في انشغالات الروائي الحداثي. كما لو أن الأمر يتعلق «بخطأ ما في وجهة النص نحو هذا القارئ الذي لم تكن أبدا وجهته إليه بالضبط»[1]... ذلك أن الروائي الحداثي بدا وكأنه لا يأخذ بعين الاعتبار نموذجاً معيناً من القراء، يحاول إرضاءهم أو طمأنتهم خلال عملية العبور من خارج النص إلى داخله... كما كان الأمر مع كتاب الرواية التقليدية.

هذا الاتجاه الانقلابي الجديد هو وجهة نظر فنية وجمالية قبل أن يكون اختياراً فردياً، يميل أصحابه إلى القذف بالقارئ مباشرة، في أتون الأحداث، بدافع عميق إلى إقامة علاقة مباشرة مع العالم، بعيداً عن كل وساطة بين القارئ والعالم المتخيل، وذلك عبر تأسيس علاقة تسعى أساساً إلى التخلص من الحضور المستثقل للطرف الثالث الذي يجسده عادة السارد.

---

(1) Jean-Louis Morhange: «**Incipit narratifs : L'entrée du lecteur dans l'univers de la fiction**» , In : " Poétique", N° 104, 1995, p: 402.

هكذا غدت "البداية المباشرة" أكثر انتشارا في القرن العشرين(*)، إذ يعزو جون لويس مورانج سبب تزايد انتشار البدايات الفورية في الإبداع الروائي عموماً إلى هذه السرعة الهائلة التي تطبع نمط عيش الإنسان في العقود الأخيرة(1)، على الخصوص أنماط التواصل التي انبثقت وترافقت مع ثورة صناعية كان إيقاعها يزداد تسارعاً شيئاً فشيئاً منذ القرن التاسع عشر، مما أدى إلى تعويض المراسلات بالهاتف، والجريدة بالراديو (وبعد ذلك بالتلفزة)، والمسرح بالسينما، والنص المكتوب بالصورة. فساكنة المدن الكبرى - عكس أسلافهم - تعودوا على نمط العيش الصاخب، والتصرف بإيقاع سريع، بدون تمهيد ولا مقدمات تجاه الوقائع التي تتراكم وتتلاحق من حولهم وتتزاحم، بدون أن تدع لهم الفرصة لأخذ ما يكفيهم من الوقت، وتكوين فكرة عامة حول ما وقع، أو يقع أو ما سيقع.

هذه التحولات التي طبعت أنماط العيش والتواصل قد تفسر لنا أحد أسباب الإقبال المتزايد من لدن القراء في القرن العشرين على هذا النوع من البدايات، حيث لا يستشعرون أية صعوبة أو تردد، حسب جون لويس مورانج، في قبول تلك الصيغة في الافتتاح، وبالتالي تداولها على أوسع نطاق.

(*) تجدر الإشارة إلى أن مصطلح "البداية الدينامية" هو من بين مصطلحات أخرى لتوصيف الظاهرة النصية نفسها، ومثال ذلك: «البداية الفورية»، «البداية المباشرة».

(1) Jean – louis Morhange: «**Incipit narratifs**», Op., Cit., p:405.

ولقد رصدت أندريا دي لانجو موجزاً لتاريخ الرواية الغربية، ولأشكال تطورها انطلاقاً من البدايات البلزاكية الثابتة إلى البدايات المباشرة، دون أن يفوتها الإشارة إلى صيغة البداية التعليقية «الإشكالية» (Incipit suspensif «problématique») كما عند صمويل بيكيت (Beckett). ثم توقفت بعد ذلك عند عدد من الروائيين الذين تبتدئ رواياتهم بهذا النوع من البدايات، أمثال ألبير كامو في بداية: "**الغريب**"، مارغريت دوراس في "**موندراتو كانطيل**"، وميشيل بوتور في "**التغيير**" ، أما خارج الأدب الفرنسي فتجدر الإشارة إلى بداية "**جولة في المرسى**" لفرجينيا وولف، وبداية "**القلعة**" لفرانز كافكا... إلخ.

أما ما يسم هذا النوع من البدايات فهو ندرة ما تقدمه للقارئ من معطيات وأخبار. هذه الندرة (Raréfaction) تفترض، من ضمن ما تفترضه، أن كل نص من النصوص يقدم بالضرورة منذ بدايته علامات لحضور الخبر وعلامات أخرى لغيابه: توهم [العلامات] الأولى بالاكتمال بينما توهم الثانية بالإحساس بالفراغ[1].

ويمكننا أن نقدر كذلك أن انتشار وذيوع هذا الشكل من البدايات مرتبط، حسب أندريا دي لانجو، بالطابع الاعتباطي للرواية، إذ إن «البداية الفورية» التي تدخل المتلقي في صميم

(1) Andrea Del Lungo: «**Pour une poétique de l'incipit**», Op. .cité, p:143.

الموضوع بدون تمهيد، تفترض "ما هو سابق للحكاية"، لم يكشف النص عنه بعد، وذلك من خلال صوت سردي مجهول، ينبثق فجأة من بياض الصفحة، ويوحي بكونه يتكلم منذ زمن بعيد...

إن هذا النوع من البدايات الفورية يدخل في صلب الموضوع بدون تمهيد، تتحول معه البداية إلى فضاء للشك، بكل ما يترتب على ذلك من ألغاز والتباسات وتكهنات. ولعل الكشف عن الحقيقة المفترضة هو الذي يدفع القارئ إلى المضي أبعد ما يكون في متابعة النص، ويحثه على مواصلة القراءة دون فتور من بدايته إلى نهايته.

بهذه الطريقة المباشرة، اختار جل الروائيين المجددين تدشين البدء الفعلي لرواياتهم، متجاوزين بذلك نموذج بدايات الحكاية الخرافية، التي تجسد في ذلك الطقس البلاغي المعروف من خلال العبارة الشهيرة: (كان يا ما كان...). كما أن هذه الطريقة تشكل رفضا صارخا لنموذج البدايات القارة، بإيقاعها البطيء، وبتدرجها الممل أحياناً في عرض الأخبار والمعطيات التي غالباً ما تعرض الأسئلة الأساسية، والتي ستسعى الرواية جاهدة للإجابة عنها لاحقاً.

1 - عوامل تنامي الاهتمام بالبدايات الدينامية

تمثل الجملة الأولى تلك العتبة النصية التي يشعر فيها الروائي بالتردد والارتباك. فهو، لدى مواجهته الصفحة البيضاء، يكون ما زال مشدوداً بأكثر من وثاق إلى عالم الحقيقة. لكن نداء الصفحة

ملحاح، وإغراءها لا يقاوم! فهل من حيلة أخرى سوى افتعال مرور عنيف ومباغت من «**اللانص**» إلى «**النص**»؟

على هذا النحو، نجد أن إقبال الروائي الحداثي على هذا النوع من البدايات يتزايد، إذ يقحم الروائي قارئه في عالم النص المتحرك - منذ البداية - بشكل مباغت، وبنوع من العنف الصادم لأفق انتظاره، بحيث ينفتح النص الروائي الجديد على أطوار أحداث قصة تجري سلفا (Une histoire en cours).

- فما هو سر هذا الاهتمام الذي أصبحت تحظى به هذه البدايات من لدن الكتاب والقراء على حد سواء؟

لمقاربة هذا الموضوع، ارتأينا أن نتابع المسألة (أولاً) على مستوى علاقة الروائي بالواقع ومستجداته، و(ثانياً) على مستوى علاقة البدايات الدينامية بموضوع التلقي، و(ثالثاً) أثر الفن السابع على ظهور وانتشار هذا النوع من البدايات في الرواية العربية.

1 - 1 - علاقة الروائي بالواقع الخارجي ومستجداته

يبدو أن تطور الأشكال الأدبية، بصفة عامة، له أكثر من علاقة بالمستجدات المجتمعية. فلا بد للدارس، في هذا المجال، أن يتوقف أمام اتساع رقعة المتغيرات المتعددة التي توالت خلال الحقب الأخيرة على المستويات كافة. فقد شهد العالم العربي آمالا عظيمة انتهت إلى إخفاقات ذات طابع مأساوي مع هزيمة 1967؛ انهمك العقل المبدع العربي نتيجتها في مراجعة شاملة لآليات اشتغاله، وطرق تفكيره وكذا تعبيره.

وقد أسهم في هذه التحولات البنيوية جيل الستينيات الذي لم يكن فقط الجيل الحالم بغد أفضل، ولكنه كان أيضاً جيل الهزيمة، «فهو جيل لم يكن من صناع الحلم، فتلك كانت مهمة جيل الأربعينات، ولم يكن من صناع الكارثة فتلك أيضا كانت نهاية الأربعينات، وإنما كان ضحية الحلم والكارثة معا»[1].

في ظل هذه الظروف التي أطرتها هزيمة يونيو، بدأنا نلاحظ تزايد إيراد البدايات الدينامية التي تركز على تقديم عينة مخصوصة من الأبطال الإشكاليين: شخصيات مغلوبة على أمرها، مجهولة المصائر، حائرة، فاقدة لسمات البطولة بالمفهوم التقليدي، وذلك تعبيراً عن تلاحق مشاهد السقوط المريع والمفجع لبنيات المجتمع العربي المترهلة، وانهيار المطلقات التي قيدت حرية انطلاق الفكر الحر، وكبحت جماح تحليقه في سماوات الخلق والإبداع على المستويات كافة.

هذا السياق العام الحافل بالتناقضات، هو الذي قاد الكثير من كتاب الرواية العربية الذين استقروا على نمط معين من الكتابة، إلى مجاوزة إنجازاتهم السابقة في مراحل لاحقة من عمرهم الفني والتمرد عليها. وهنا لا يخطئ القارئُ المتفحص ملامح التجديد حتى في بعض أعمال محفوظ، تعبيراً منه عن تفاعله مع هذه

---

(1) غالي شكري : "أقنعة الفانتازيا، من سفر التكوين: في البدء كان القمع"، مجلة: " فصول"، المجلد الحادي عشر، العدد الأول، ربيع 1992، ص:124.

المستجدات المجتمعية المريعة. ففي مرحلة لاحقة من تاريخه الروائي الحافل، سيتخلى نجيب محفوظ عن طبيعة الكتابة الروائية التقليدية، وهذا ما نجده متجسداً في "اللص والكلاب"، سواء في طبيعة العنوان أو البداية الروائية، أو طبيعة الرؤية الفنية للرواية عامة.

ولقد ترجم نجيب محفوظ هذا التجاوب مع مستجدات الواقع العربي الجديد من خلال جملة من الإجراءات الفنية أهمها:

- اختيار الموضوع (التحولات العميقة التي عرفها سعيد مهران على المستوى المعرفي والنفسي والوجودي...).
- البداية الصادمة والعنيفة: وهي التي نقلت القارئ بغتة إلى عالم ما بعد الخروج من السجن، والمصير المجهول الذي ينتظر الشخصية المفرج عنها.
- النهاية المأساوية لشخصية ذات مواصفات إشكالية لا بطولية.
- أسلوب التداعي الحر، وهو ما يضيء عتمات الداخل بدل صيغة الانعكاس التي كانت تدقق في عملية نقل الواقع الخارجي بتفاصيله المملة...

هكذا ظهرت إلى السطح البدايات المسكونة بهاجس الاعتقال، لتسبر أعماق الذات الفردية والجماعية في معاناتها المتعددة (النفسية والاجتماعية والسياسية)، وتحقق التَّعرية المريعة عبر أسلوب الفضح والاحتجاج ضد كل مظاهر العسف والجور والاستبداد، مبرزة في الآن ذاته إشكالية القوة الشعبية المحتبسة في زنازين الخوف.

ويذلك التصور غدت تلك البدايات الدينامية تعبر، جزئياً، كما النصوص برمتها، عن هذا الواقع المرفوض الذي كان يُراد له أن يستمر ويطول، بحيث تُظهره صاخباً، متعدداً، متفجراً، وقاتماً...، ومن ثَمَّ تحولت البدايات الروائية العربية الجديدة إلى مرايا مخيفة وحافزة في الآن نفسه: مخيفة لمن كانوا يتوهمون/ أو يوهمون غيرهم أن الواقع ثابت، وحافزة لمن يؤمنون بالتحول، وبالفعل المبدع المغيِّر..

وكأن البدايات الروائية القارة هي التي كانت أنسب أشكال التعبير عن مجتمع عربي مستقر وراكد على الصعيد الأدبي، حتى إذا ما حدثت هزيمة 67، أصبح «التغيُّر» هو السمة الملازمة لكل مظاهر المجتمع، حينها لم تعد البداية القارة مستساغة ولا مبررة، بقدر ما غدت أقل إثارة، مما أحالها في لحظات معينة إلى بدايات مرفوضة، بل تسير ضد التيار العارم؛ لأنها عجزت عن ملاحقة التغير المتسارع، كما أنها لم تعد تستفز القارئ، أو تخلخل أفق انتظاره، ولا تثير في دواخله شكاً أو قلقاً، ولا احتجاجاً، ولا حتى سؤالاً.

هكذا بدت هذه البدايات القارة في هذا المناخ الجديد كأن عقارب زمنها، إما ساكنة متوقفة عن العمل وإما لا تتحرك إلا إلى الوراء، وهي حركة لا تستجيب لدينامية وصخب هذا المجتمع، ولا تتلاءم مع إيقاع الهزات العنيفة التي شهدها ويشهدها.

كل هذه العوامل وغيرها كان لها الأثر القوي على طبيعة تزايد

الانشغال بالبدايات الروائية الدينامية، باعتبارها جزءاً لا يتجزأ من المشروع الروائي الجديد، الذي يبدو أنه يتغير في تلاحق متتال، بدءاً من عنوان الرواية، ولوحة الغلاف وطبيعة خطاب المقدمات، والبدايات، مروراً بالنص الروائي في صميمه، وصولاً إلى طبيعة النهايات. فما يمكن التشديد عليه، هو أن ظاهرة البدايات الفورية لم تنجز استواءها ـ كشكل تعبيري متميز ـ إلا بتفاعلها مع المتغيرات المجتمعية المتفجرة.

1 - 2 - البدايات الفورية وأفق انتظار القارئ

مما لا ريب فيه، أن صورة القارئ لا بد أن تستحضر في كل عمل أدبي، بحيث تفرض نفسها منذ الصفحة الأولى، بله من السطر الأول. كما قد تتمظهر في العديد من المقترحات الضمنية التي تروم الإشارة إلى أشكال حضور القارئ في النص. في هذا الصدد، نشير إلى بعض أشكال حضور القارئ في أدبيات السرد من قبيل: «القارئ المفترض»، أو« القارئ الفعلي»، أو «المسرود له»... إلخ. فبينما يهمُّ «القارئ الفعلي» في قراءة الرواية، يصطدم بمفارقة فنية مباغتة يدركها منذ الصفحة الأولى، حيث تتدفق أمامه الأحداث تباعا، ليجد نفسه، وبصورة مفاجئة، في قلب الحدث، وأمام شخصيات مجهولة لا يعرف عنها شيئاً.

يترتب على بلاغة البداية المباشرة هذه استغناء الكاتب عن نموذج تلك المفتتحات الطويلة التي كانت تعتبر بوابة رئيسية للمدخول إلى عالم الرواية، على النقيض من ذلك، تقدم «البداية

الدينامية» نفسها بدون تجهيز شامل للنص، يدلف معها القارئ مباشرة عالم الرواية المجهول، ليوضع أمام شخصيات غامضة، ليس له بها أي سابق علم أو معرفة. وبتعبير آخر، يبدو وضع القارئ في هذه الحالة، كأنه قد تخلف عن اللحاق ببداية النص، وبالتالي أضاع هذه الحلقة من حلقات مسلسل السرد الجارية أطواره لحظات قبل رفع الستار عن الأحداث.

وبناء على هذا المعطَى، يتبادر إلى الذهن السؤال التالي:

- هل سبب الارتداد إلى البدايات المباشرة له علاقة مباشرة بالأسلوب الرتيب أحيانا للبدايات القارة في عرض المادة الحدثية، أم أن الأمر يتعلق بتحولات في القيم البنيوية التي تتكون منها النصوص الروائية الجديدة، وبتغير **"الخلفية النصية"** التي تتحكم في بناء هذه القيم الثقافية؟

إن «الخلفية النصية» لتداول «البداية الدينامية» في شروط معينة، قد لا تكون مشتركة بين مختلف القراء. ويعزى ذلك إلى طبيعة المتغيرات الاجتماعية والنفسية والثقافية، وتطور كيفية استقبال النص الروائي، وتعدد اختلاف درجات الوعي بجمالياته. ولقد كان للرجّات الاجتماعية العنيفة صداها البارز، ومفعولها القوي في تجديد القيم الأدبية، وتحديث أنماط إنتاجها، مما انعكس مباشرة على طبيعة التعاطي مع البداية الدينامية، والإقبال عليها، ولا أدل على ذلك من هذا التراجع الملموس للبدايات التقليدية، مقابل التزايد الملحوظ في الاهتمام بالبدايات الدينامية.

ففي بدايات احتكاك القارئ بالبداية المباشرة، تكون عملية القراءة كما لو أنها تتراوح بين رفض أو قبول الاستجابة إلى هذا النوع من البدايات منذ الوهلة الأولى، ومع تواتر اصطدامه بهذه البدايات المنزاحة - مع كل ما يصاحب هذا الاصطدام من دهشة وحيرة ـ بدأت تتخلق لدى القارئ صيغ من القبول التدريجي، بهذا النوع من البدايات الجديدة مع مرور الوقت.

كما أن القارئ عادة ما يباشر عملية قراءة البداية الروائية وهو مزود بكفاءاته القرائية، ومعبأ بمرجعياته الثقافية. كل ذلك الزاد الثقافي، يمثل في المحصلة الأخيرة: الرصيد الأساس لخوض غمار القراءة، سواء كان قارئ رواية تقليدية أو جديدة. وإذا كانت البدايات الدينامية الجديدة تتصف بكثير من الكثافة التي تنأى عن البساطة والسهولة في التمثل؛ فإنها تحتاج ـ بالمقابل ـ إلى قراءة عميقة، والقارئ الفطن هو وحده المؤهل لتحقيق كوامن البداية، وجعلها حقيقة نصية لها خصوصيتها ومميزاتها.

تمشياً مع ما سبق، فإن كلاً من بنية البداية الروائية وفعل القراءة يتكاملان في تحقيق نوع من التواصل الفعال، بحيث لا يتحقق ذلك التكامل بين الطرفين - بالشكل المطلوب - إلا إذا توافق ملفوظ البداية الجديد مع وعي القارئ ورؤيته للعالم. الأمر الذي يجعل من البدايات الدينامية عبارة عن مؤشر فني، يوجه القارئ، بشكل مسبق، نحو نمط القراءة المناسب، القادر على تحرير ما في البداية من

طاقات فنية كامنة(*).

من هنا يتوجب على القارئ أن يملأ الفجوات النصية بطريقته الخاصة، انطلاقاً من طبيعة تمثله لمحتوى خطاب البداية الدينامية، ومدركاً لخصوصيتها، وواعياً برهاناتها الفنية. وبهذا الاستعداد القبلي من لدن القارئ، ينتقل الملفوظ الابتدائي الدينامي من فعل إبداعي غريب وصادم وغير مألوف، إلى فعل إبداعي مناسب لأفق القراءة الحداثية، حتى وإن كانت هذه البدايات متشظية وغير منظمة وفق الزمن الكرونولوجي المعتاد، أو عبارة عن أضغاث أحلام. فالصوغ الافتتاحي، لحظتها، لن يشكل عنصر تعقيد لدى قارئ يدرك تمام الإدراك رهانات هذا النوع من البدايات، مما سيحفزه للبحث عن تلك الروابط الخفية التي تعينه على استنتاج العلاقات الممكنة، معتمداً في ذلك على التأويل، باعتباره نشاطا ذهنيا منتجاً، وعنصراً فعالاً في صيرورة القراءة المبدعة لا المستهلكة.

(*) يحدد أمبرطو إيكو عملية التفاعل هاته قائلاً: «يظهر أن النتيجة بسيطة إلى هنا، فلكي ينظم النص إستراتيجيته النصية عليه أن يرجع إلى سلسلة من القدرات (وهو مصطلح أوسع من «معرفة السنن») التي تعطي المضمون للعبارات التي يستعملها، وعليه أن يتحمل أن مجموع القدرات التي يرجع إليها هي نفسها التي يرجع إليها قارئه. ولهذا يتوقع قارئا نموذجيا يستطيع أن يتعاون من أجل تحقيق النص بالطريقة التي يفكر بها المؤلف نفسه، ويستطيع أيضا أن يتحرك تأويليا كما تحرك المؤلف توليديا».
- أمبرطو إيكو: "القارئ النموذجي"، ترجمة: أحمد بوحسن، ضمن مجلة: "آفاق" (اتحاد كتاب المغرب)، العد: 8 ـ 9/ 1988، ص:142.

وقد تجلى ذلك الموقف في عينة من القراء الذين لم يخفوا عدم استساغتهم لتلك البدايات الطويلة التي تورث لديهم نوعاً من الملل الذي يؤدي إلى النفور من الرواية، أو تدفعهم إلى تركها؛ بعد نفاد صبرهم تجاه طولها، إضافة إلى نمطيتها المتكررة وسكونيتها، وذلك ما يؤدي ببعضهم إلى القفز على هذه البداية القارة للوصول إلى قلب الحدث.

وكما أسلفنا من قبل، فإن توتر العلاقة بين قارئ تعود على استهلاك البدايات القارة، وبين قارئ يشرئب إلى تمثل البداية الدينامية، مرده إلى ما يبدو - ظاهريا - أنه إهمال أو تجاهل من لدن الروائي الحداثي للحضور المفترض للقارئ. فالبدايات الدينامية تفترض أن القارئ يعرف مسبقاً ما جرى ويجري عند قراءته للمقطع الافتتاحي. وهذا الموقف غير مبرر، من منظور القراءة الاستهلاكية، ما دام القارئ لبداية الرواية جاهل بكل ما وقع ويقع، دون أن تتاح له الفرصة لتوقع ما سيقع.

هذا الأمر يثير لدى القارئ الذي لم يتعود بعد على مثل هذه البدايات الدينامية ما يمكن أن نسميه: «الدُّوار الميتافيزيقي» (Un vertige métaphysique). وإن أفلت القارئ من سطوة هذا الدوار، فلأنه أدرك، بطريقة غير مباشرة، أن الخطاب المفتتح به يتظاهر بأنه غير موجه إليه(1)، وذلك عندما يجد القارئ نفسه ضيفاً على النص، بطريقة ضمنية، ليتظاهر هو الآخر بلعب دور خاص،

(1) Jean - louis Morhange : «**Incipit narratifs**», Op., Cit. , p:402.

يقوم على تبنيه لموقف تخيلي مخالف للوضعية الواقعية التي يحياها.

فلم يعد يربك الروائيين توظيف مثل هذه البدايات المنزاحة عما هو مألوف، ما دام «القارئ المفترض» لم يعد يصاب بأي «دُوارٍ»، كذلك، بل أصبح، في كثير من الحالات، عارفاً برهانات هذه البداية، حين يتقمص الدور الذي تنيطه به، وتفترضه فيه. أما أول هذه الرهانات الفنية فهو التظاهر بالمعرفة النسبية (ولو على صعيد الحدس أو التخمين) لما سبق من أحداث؛ وبالتالي التموقع في عوالم التخييل، سواء بالتصور أو التخييل لما يحدث أو حدث، على اعتبار أن هذه المرحلة من القراءة لن تدوم طويلاً، لكي يكافأ القارئ - لاحقاً - بالمعرفة التي كان يرتضيها، ويجهد نفسه للقبض على أسرارها، ويجازَى في النهاية بالمعطيات التي كان يجهلها.

1 - 3 - أثر المستجدات السينمائية في البدايات الدينامية

لا شك أن هناك تفاعلاً وتأثيراً متبادلين بين كل من الفن الروائي والفن السابع (السينما). وفي هذا الصدد، تجدر الإشارة إلى مدى الاستفادة من التقنيات السينمائية، وفاعلية توظيفها واستثمارها في البدايات الدينامية. فعندما نقول إن هذا المشهد الافتتاحي السينمائي أكثر حيوية، لا نعني أنه أفضل من مشاهد البدايات الروائية، نظراً لكون كاتب السيناريو يسعى إلى التعبير عن الأحداث التي لا حركة فيها من خلال الرد الإخباري والتذكر، أو محاولة ترجمة الأحاسيس الداخلية في صورة ظاهرة. فإذا كان الفيلم السينمائي يبدأ من نقطة تالية من الأحداث على النقطة التي تبدأ بها

الرواية ـ وهذه هي إحدى القواعد العامة التي يجب مراعاتها في كل فيلم - تقريباً - يؤخذ عن رواية، فإن البناء الدرامي للفيلم لا يسمح بما تسمح به الرواية من تمهيد، وذلك يقتضي الدخول في الأحداث الأساسية مباشرة[1].

ومن المعروف أن المشهد الافتتاحي في السينما العربية الكلاسيكية غالباً ما كان يعتمد على الوصف التدريجي، بحيث يستهدف هذا الإجراء الفني تبطيء إيقاع البداية، وتنقيل الصورة نقطة نقطة، موقعاً موقعاً، لدرجة أن «أغلب المسلسلات المصرية تنتهي تماما بالنسبة إلى البعض منا كقراء (أو مشاهدين) منذ الفصول الأولى (أو الحلقات) الثلاثة الأولى، حتى وإن لم تنته عملية القراءة أو المشاهدة»[2].

وأول مؤشر على ذلك التفكير الاستباقي لدى قارئ تعود على مشاهدة نظير هذه الأفلام، يتجسد في مؤشر البطولة ومن يضطلع بها من نجوم السينما العربية. فالمشهد الأول الذي يقدم لنا شخصيتين معروفتين (نجم أو نجمة تسند إليهما دور البطولة عادة)، يحفز المشاهد ـ بطريقة آلية ـ على استباق النهاية قبل وقوعها، وهي النهاية التي تتجلى في حتمية الاتصال بين هذين البطلين، مهما

---

(1) هاشم النحاس: "نجيب محفوظ على الشاشة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975، ص:113.

(2) سعيد يقطين: "القراءة والتجربة"، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط:1، 1985، ص:220.

باعدت بينهما الظروف الاجتماعية (الفقير/ الغني)، أو الأخلاقية (الشهم/ الوضيع)، أو الحضارية (الجاهل/ المتعلم). فلا بد مما ليس منه بد: وهو تحقق النهاية التي يجتمع فيها شمل البطل مع البطلة في صيغة ما من صيغ التلاقي، مهما بدت مساحات الافتراق، واتسعت الهوة بين الطرفين طوال المشاهد الأولى.

ويميز بعض النقاد بين وصف تفاصيل الأشياء، ووصف تفاصيل الأفعال في بدايات إبداعات محفوظ الروائية. الأمر الذي فطن إليه الأديب يحيى حقي عندما أثار الانتباه إلى هذا الموضوع قائلاً: «أغلب الذين قرأوا نجيب محفوظ أو كتبوا عنه وهو في هذا النمط الاستاتيكي لم يفتْهم الانتباه لهذه التفاصيل الصغيرة. إذ لا يجد بأساً إذا وصف وصول شخص إلى المحطة أن يقول - على مهل - إنه نزل من القطار إلى الرصيف فتقدم شيَّال حمل حقيبته وسار إلى باب المحطة فقدم إليه أجره واستقل التاكسي كان واقفاً وراء الباب»[1]. فإذا كانت السينما هي فن الصور المتحركة، فإن انعكاسها على الصورة اللغوية يؤدي إلى إنتاج ما يسمى بـ «الصورة السردية»، وهذه الصورة تتصف عند نجيب محفوظ بخصائص تجعلها أقرب إلى ما يسمى في التصوير السينمائي بالـ(Close up)، أو الصورة عن قرب. وما يميز هذا الأسلوب من التصوير عن

(1) يحيى حقي: "عطر الأحباب"، دار الكتاب الجديد، القاهرة، 1971، ص:88.

غيره، هو الوقوف عند التفاصيل الدقيقة[1].

وبالعودة إلى خصوصية البداية الدينامية، فإلى جانب استفادتها من أصناف المعرفة البشرية الحديثة كالرسم والموسيقى والشعر، نجد كذلك توظيفها للتقنيات السينمائية التي عرفتها الموجات الجديدة في السينما العالمية.

ففي المجال السينمائي، تتجلى هذه التقنية التقديمية من خلال بدء الفيلم بلقطة حدثية مباشرة، يفاجأ بها المشاهد قبل تقديم جينيريك الفيلم (Générique) ولا حتى بداية الفيلم نفسه، وكأن هذه اللقطة السينمائية خارجة عن نسيج الفيلم، بحيث يتم تقديمها للمشاهد عارية من أي تمهيد ولا مقدمات. وقد تأخذ أحياناً طابع اللقطة المشهدية، وأحياناً أخرى يسوقها لنا المخرج عبارة عن لغز غير مفهوم (مشهد من جريمة قتل على سبيل المثال).

وسيصبح هذا المشهد المباغت، بعد ذلك، هو النقطة المحورية التي سيدور حولها الفيلم من بدايته إلى نهايته، ليتمكن المشاهد لاحقاً من فك خيوط اللغز، واكتشاف الحقيقة بصورة تدريجية؛ وبالتالي سيشبع نهمه المتوفز لمعرفة أطوار الجريمة لحظة بلحظة... أما وظيفة هذه اللقطة المنفلتة من نسيج الفيلم فشبيهة بوظائف اللقطات الإشهارية للفيلم، التي تروم تحفيز أفق انتظار القارئ، وأسر انتباهه على الفور، وكذلك إذكاء جذوة الفضول لديه لمتابعة الفيلم حتى النهاية.

---

(1) سيزا قاسم: "بناء الرواية"، مرجع سابق، ص: 114.

وفي هذا الصدد كذلك، قام الناقد قمري بشير بمقاربة بداية رواية "**لعبة النسيان**" لمحمد برادة من منظور التشريح السينمائي. فقد وجد أن هذه البداية تستحضر، بوعي أو بدونه، آليات الكتابة السينمائية، وبالضبط ما يسمى بـ: "**تقنية تخثير الصورة**". وأثناء تحليله لهذا الموضوع، ركز الناقد على صيغ البدايات الثلاث المتراكبة التالية: أ ـ مشروع بداية أول... ب ـ مشروع بداية ثان... ج ـ ثم صارت "البداية" هكذا"، حيث تتكرر هذه الصيغ الابتدائية مع عبارة "يكاد يكون زقاقاً لولا أنه طريق سالكة" مرتين قبل أن يتدرج النص، ويتخذ مساره وصيرورته المحتملة واللازمة أيضاً ضمن قيود "إخراج النص" كتابة ليس إلا. أما الاحتمالات الواردة في هذا المضمار فهي لا نهائية في "أصل" البداية المتوترة بين "مشروع بداية أول"، واختيار "مشروع بداية ثان"، دون الوصول إلى قرار.

ومن شأن تكرار العبارة المذكورة مرتين كما أسلفنا، وكما يؤشر على ذلك النص، إلى جانب تكرار الوحدات الثلاث (أ، ب، ج) أن يؤكد «نزوعاً نسخيا إلى محاورة لغة السينما في بعض قرائنها بالمعنى التقني الذي يناوب بين الصورة ـ اللقطة، وتقنية اللجوء إلى السواد الجزئي السريع المنتظم ليعكس تراكبات المحكي الأول قبل الاستواء والتمفصل واتخاذ الصيغة المحتملة هي التي نقرأ في النهاية وقد اقترحها "الكاتب" كميثاق سيميائي ـ ثقافي ـ إبداعي"»[1].

---

(1) بشير القمري: "**وعي النص، نص الوعي**"، جريدة العلم: "الملحق الثقافي"، 5 نونبر 1994، ص:4.

كما يجب لفت الانتباه، إلى مدى استفادة الروائيين الجدد من تقنيات السينما الجديدة، على الخصوص تقنية «المونتاج» الفني الذي ساد توظيفه في الرواية العربية مؤخراً، والذي بات يلعب دوراً حاسماً في إعادة الاعتبار للتلاعب بالصورة الروائية، سواء بالتقديم أو التأخير. كل ذلك يعمل على خلق آفاق استقبالية جديدة، تسهم جدياً في تخصيب طبيعة إدراكنا للصورة الروائية في هذه البدايات ذات الطبيعة الدينامية.

2 - المظاهر الأسلوبية في البدايات الدينامية ووظائفها

يمكن تقصي المظاهر الأسلوبية والخطابية التي تتشكل منها البدايات الدينامية في الرواية العربية ذات الأفق الحداثي من خلال النماذج التمثيلية التالية:

- البداية الفورية الحوارية ("**تلك الرائحة**") لصنع الله إبراهيم.
- البداية الفورية الوصفية ("**وليمة لأعشاب البحر**") لحيدر حيدر.
- البداية الفورية الميتاروائية ("**يحدث في مصر الآن**") ليوسف القعيد.

2 - 1 - البداية الفورية السردية

يتسم هذا الصنف من البدايات الدينامية بالطابع الحركي، وبالأفعال التي تؤدي وظيفة تحريك المسار السردي بنوع من التلاحق والتسارع، بحيث لا يقدم الروائي إشارات كافية حول

هوية الشخصيات: وضعيتهم، مكان وجودهم، زمان حيواتهم، كما لا يعبأ بتأثيث الفضاء الافتتاحي..

ففي مستهل: **"مدن الملح"** لعبد الرحمن منيف يحيل إلينا كقراء كما لو أننا هبطنا للتو إلى وادي العيون، حيث يقودنا الراوي إلى معالم الوادي وناسه وكل ما فيه. يقول على لسان سارده: «فجأة وسط هذه الصحراء القاسية العنيدة تنبثق هذه البقعة الخضراء، وكأنها انفجرت من باطن الأرض أو سقطت من السماء. إنه وادي العيون...»(1).

- فهل من اللازم معرفة ما سبق؟
- وهل وصلنا بالفعل متأخرين ـ كقراء ـ عن موعد الحكي، ولم نصادف سوى هذه اللحظة من صيرورة اللحظات الحكائية؟
- وأين يقع وادي العيون؟

إنها أسئلة ترافق كل من يقرأ هذا النوع من البدايات التي تجعلنا في حيرة من أمرنا؛ لأن الحكاية فيها تنبثق هكذا فجأة وبدون تمهيد.

أما في بداية: **"عطش الصبار"** ليوسف أبي رية، فنجد أن الأحداث تتلاحق وتتواتر بدون أن تحدد نقطة انطلاقها الأصلية: «الآن واروها التراب، وكان آخر ما سمعته من كلام الدنيا ما قاله

---

(1) عبد الرحمن منيف: **"التيه"**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:4، 1992، ص:7.

الشيخ الذي خرج من الفوهة، وأقعى ـ جامعا قفطانه ـ أمام العين، يلقنها بما قد يعينها على الدنيا المجهولة المقبلة عليها بتوجس»(1). فهنا يتحقق ذلك الخرق السافر لمبدأ الترتيب الزمني منذ البداية، إذ يضرب الكاتب عرض الحائط بمقولة التتابع المنطقي، بواسطة اقتطاعه الحكاية من أحد مفاصل جريانها وانثيالها، وقذفه بقارئه مباشرة في قلب أحداث الرواية التي تدور حول طقوس الجنازة ودفن الأم، بدون سابق معرفة بما كان في الزمن ما قبل الحاضر. ولكأن السطر الأول الوجيز لا علاقة له بما يجري من أحداث قبل ذلك. وهنا يتم إضمار البداية لعنصر التشويق؛ لأنها تسعى إلى وضع قارئها في حالة ترقب قصوى لما سيحدث من بعد لحظات الدفن (ما سبب الوفاة؟ ومن هي الفقيدة؟...).

كما تنهض هذه البدايات الفورية على تصور تقويضي لمبدأ الإرجاء، يجد القارئ نفسه معها يدخل لجة الأحداث، وهذا ما يكرس الوظيفة الدرامية الفورية (immédiate Dramatisation) التي تتناقض ومبدأ التأجيل والإرجاء اللذين كانا من أهم مقومات البدايات القارة.

2 - 2 - البداية الفورية والحوار المباشر

يعدُّ الحوار بنية مؤسسة في الفن المسرحي، كما أن استثماره شائع في الفن الروائي، إلا أن المظهر الحواري قليل الورود في

(1) يوسف أبو رية: "عطش الصّبار"، روايات الهلال، العدد 484، أبريل 1989، ص: 7.

البدايات الروائية التقليدية التي كانت غالباً ما تعتمد السرد في الحكي. فقد عمد صنع الله إبراهيم في **"تلك الرائحة"** إلى أسلوب الحوارات التى تنقل الخطاب السردي إلى صيغته المباشرة، خلالها يدور الحوار بين السارد/ المؤلف ـ الذي يفضل أن يسرد حكايته بضمير المتكلم ـ وبين الضابط. ذلك أن من بين أهداف الحوار هنا أنه يلغي كل تدخلات السارد أو كل وسائط الحكي.

هكذا تحقق الوظيفة التواصلية لهذه البداية من خلال الطابع الحواري الذي يعطي الانطباع بتخلُّقِ وضعية تواصلية ما بين الأطراف الموجودة في البداية الروائية (الأسير المفرج عنه والضابط).

وبالنسبة لنقطة الانطلاق، فإنها توحي بأن الحوار وصل إلى مرحلة متقدمة. ذلك أن سؤال العلاقة بين ما قبل بداية الرواية والبداية الفعلية، يطرح نفسه بحدة، ويبرز ذلك في مضمون سؤال الضابط الذي يؤشر على أن الحوار يجري ما قبل بداية الرواية (أي البداية الفعلية)، وسنهتدي إلى هذا الاستنتاج من خلال سؤال الضابط الذي يستفسر عن عنوان الأسير/ المفرج عنه.

هذه المؤشرات وغيرها، توحي للقارئ بأنه أمام حالة اعتقال ثم إفراج، ليظل التساؤل قائماً وملحّاً حول كل من ظروف الاعتقال، وأحوال السجين في إقامته المشروطة، وتبعات الإفراج المشروط بوضع عنوان المعتقل رهن إشارة البوليس (الوظيفة التشويقية)...

بينما يتم تدشين رواية **"ألف ليلة وليلتان"** لهاني الراهب من خلال وضعية فورية، بعد عبارة منفلتة من نسيج النص المفتتح به، جاء فيها: «في زمن ما يفيقون. كل بحسب أجله». يقحم السارد بعدها قارئه فورا في لحظة حوارية مباشرة: «يقول عباس: يا إلهي! رصاصة طائشة رأيت فيها وجه الموت».

من هنا نستنتج أن هذا المقطع يضطلع بالوظيفة الدرامية الفورية، حيث انطلاق البداية من وضعية فورية بعد العبارة الأولى التي تبدو منفلتة من صيرورة السرد القبلية، يقحم السارد خلالها قارئه على الفور في لحظة حوارية مباشرة...

غير أن القارئ لم يتعرف بعد على المصدر الذي أطلق الرصاصة الطائشة التي كادت أن تزهق روح عباس، ولا الظروف والحيثيات المحيطة بوقوع هذا الحدث المفاجئ. فالأحداث تندلق تباعاً دون أن يمهل الكاتب قارئه كيما يسترد أنفاسه، أو يتعرف على الظروف القبْلية التي أدت إلى إطلاق الرصاصة الطائشة.

2 - 3 - البداية الفورية والحكي الموصول

يضطلع خطاب «البداية الدينامية»، في أحد تجلياته المتعددة، بوظيفة **الوصل** (Fonction de liaison) من خلال جملة الوصل التي من المفترض أنها تصل بين عالمين أو بين صيرورتين متزامنتين: دخول القارئ عالم الرواية من جهة، وخروج الشخصيات الروائية إلى مسرح الأحداث من جهة أخرى، وهذا ما ينطبق على نموذج

بداية رواية: "ثلاثة وجوه لبغداد" لغالب هلسا، التي يدشنها على النحو التالي: «وعندما هبط من الفندق، سمع اللهجة المصرية في كل مكان، منذ ساعة، فقط، كان يطير فوق بغداد... بدت له، ساعته، قطعة من المخمل الأسود، موشاة بآلاف الدبابيس المضيئة. أعلنت المضيفة، بثلاث لغات: «أيها السيدات، والسادة، نحن نطير الآن، فوق بغداد، وستهبط الطائرة، خلال عشر دقائق»[1].

كما ينسحب مضمون القول السابق على رواية: "خاتم الرمل" لصاحبها فؤاد التركلي. وقد جاءت بدايتها كالآتي: «... وأنا بمفردي، وراء المقعد أسوق، لا تشغلني الوجهة التي أقصدها، بل احتمال نفاد الوقود وتوقف السيارة على حين غرة، ولم ينفد الوقود مرة، ولا انقطعت عن التفكير في ذلك، وهكذا يصير حدثاً ما لم يحدث...»[2].

إن نقط الحذف هنا إشارة إلى أن صيرورة الأحداث سابقة وليست لاحقة، وأن حديث "الأنا" لا حدود له، إذ يفتتح الروائي عمله السردي من وسطه وليس من بدايته، وذلك من خلال توظيفه لتقنية السرد الموصول بحرف العطف (الواو). أما نتيجة هذا الأسلوب في تقديم الرواية، فهو دخول القارئ الفوري في لجة العالم الروائي الصاخب، الذي يُنظر إليه على أنه دخول في حكاية

(1) غالب هلسا: "ثلاثة وجوه لبغداد"، منشورات نجمة ، الدار البيضاء، ط:2، 1992، ص:5.

(2) فؤاد التركلي: "خاتم الرمل"، دار الآداب، بيروت، 1995، ص: 5 .

وقائعها جارية، وخالية من كل خبر افتتاحي، متعلق بالحكاية أو بالسرد أو بالمرجع.

ما قلناه ـ على سبيل التمهيد ـ بخصوص الروايتين أعلاه ينطلي على بداية "**وليمة لأعشاب البحر**" لحيدر حيدر. فقد تصدَّرت «واو» العطف بداية الجملة الأولى من الرواية («وكان صباحاً مضيئاً»)، وبالتالي أحدثت انزياحاً ظاهراً في بنية بداية الرواية. هذا الانزياح يحقق الوظيفة الشاعرية التي تروم التوغل في نقل المشاهد الموصوفة، بواسطة وصف شاعري من أهم مكوناته: اللغة الشاعرية، وعناصر التصوير الفني (المجاز، التشبيه، الصورة الفنية).

وهنا نجد السارد يقدم الفتاة وهي تسرع خطاها باتجاه الشاطئ الصخري، بعدها ـ وعلى نحو تلقائي ـ تشرع في خلع حذائها، ثم تندفع صوب البحر. ويردف السارد هذه اللقطة بتنبيه السارد ـ المشارك في الأحداث ـ للفتاة من خطورة الأشواك، لكن الفتاة لم تعر أهمية لتنبيهه، بل تدافعت نحو البحر: «كانت الفتاة تتباطأ هابطة المنحدر بين أجم الدغل القصير وكتل الصخور الرمادية، فجأة اختفت...».

على هذا النحو، يوهمنا الروائي أن "**وليمة لأعشاب البحر**" ما هي إلا حلقة حدثية في سلسلة أحداث بدأت في أزمنة مجهولة. أما الطريقة التي يصف بها عناصره الموصوفة، فتوحي بعملية تفخيخ مقصودة، تروم إيقاع القارئ في مطب التراوح بين معنيين أو أكثر

لنفس الفقرة المفتتح بها: ما بين المعنى الإيروتيكي (جماليات الجسد الأنثوي)، والمعنى الحدثي ومجاهله (توغل الفتاة في عرض البحر). فليس لدينا ـ كقراء ـ ما يكفي من المعلومات حول الفتاة، وبالتالي يفقد القارئ أي ترابط بين ما سيقع، وما تم التمهيد به لما هو آت من الأحداث، وبشكل مفاجئ.

2 - 4 - البداية الفورية والخطاب «الميتاروائي»

رأينا أن الخطاب «الميتاروائي» في رواية **"يحدث في مصر الآن"** ليوسف القعيد يبدو كما لو كان مضافاً على خطاب البداية. خلالها يشرع السارد في سرد أطوار أحداث روايته على الفور. أما الهدف المضمر من استحضار هذا الخطاب («الميتاروائي») فهو الثورة على الوظيفة الإيهامية التي كانت توهم القارئ بواقعية الأحداث، في نطاق ادعاء كتاب الواقعية تصويرهم الأمين للواقع، وتمثلهم بصدق ما يسردونه. فالبداية هي بمثابة إعلان **«بيان كتابة»** حول وضع الرواية العربية، مع انحياز الكاتب الملحوظ لتصور إبداعي دون آخر. وهنا تبرز إحدى تجليات الوظيفة «الميتاروائية» في هذه البداية.

ففي هذه البداية يستشعر القارئ نوعاً من «الفوضى المنظمة» في بسط عناصر المفتتح، وينسجم ذلك مع التصور الإبداعي ليوسف القعيد، وهو تصور لا يني يفصح عنه المؤلف في عمله الإبداعي هذا لغاية خلق حالة حوارية محتملة مع قارئ محتمل.

هذه «الفوضى المنظمة» ـ في المحصلة الأخيرة ـ تفصح عن نظام داخلي متماسك، يوفر للبناء الروائي هارمونيته وتنوعه، كما يمكن القارئ الحصيف من فرز وحدة الخيوط الباطنية العميقة التي لا تلمسها القراءة السطحية؛ ومن ثم فالبداية تشيد حبكتها الخاصة، وتشويقها المتميز على ضوء هذه الرؤية الإبداعية العميقة.

في المقابل يقترح علينا صنع الله إبراهيم في بداية روايته "ذات" مجموعة من البدايات التي قد تكون صالحة للافتتاح بها، وهو بذلك الصنيع يضمن تلك المفتتحات المقترحة رؤية نقدية لطبيعة البدايات السائدة في الرواية التقليدية، وهنا تبرز الوظيفة الميتاروائية التي تضطلع بها هذه البداية، حيث يوجه السارد اللوم للروائيين الذين ألفوا الانطلاق من بدايات طبيعية (الولادة والشباب والكهولة...)، في الوقت الذي يقترح عليهم، بالمقابل، مجموعة من البدايات المغايرة، ليستفز فيهم تلك الاستكانة إلى البدايات النمطية والجاهزة.

ثمة، إذاً، معنى مؤكد يمكن استنتاجه من باطن ذلك اللفيف المفروق والمقرون من اللقطات التي تتشكل منها هذه البدايات. الأمر الذي يوحي بأن تصوراً جديداً للبداية الروائية بدأ في طور التخلق والتشكل. هذا التصور المغاير، يختلف عن نمط البدايات المعيارية التقليدية الثابتة والبطيئة التي تروم حداً أدنى من الانسجام في عرض البداية. إنه تصور مغاير يبتغي خلخلة تلك البداية/ الإطار التي تواتر ورودها في الروايات المحفوظية أساساً.

فإذا كانت البداية الثابتة تتطلب أحادية المعنى، فإن عناصر البداية الدينامية تفترض تعددية في الرؤية إلى مفهوم الافتتاح الروائي.

من هنا نقول: إن "البداية الدينامية"، بتعددها وتنوعها وتشابكها، أرست تصوراً جديداً لما يمكن أن تكون عليه البداية المتجددة التي يتناسل بعضها من بعض، إذ تصل بداية سابقة ببداية لاحقة، وقد تقطع مع بداية سابقة وتمحوها ببداية لاحقة، كما لو أن كل هذه البدايات مهيأة لفعل التدشين مرة أو المحو مرة ثانية.

استنتاج عام

من خلال ما سبق، نستنتج أن توظيف البدايات السردية كان وازناً بالمقارنة مع البدايات الوصفية والحوارية (بما فيها الحوار الداخلي). وهذا ما نلفيه في كل من: **"الحي اللاتيني"**، و**"شجرة اللبلاب"**، و**"رائحة البرتقال"**، و**"عطش الصبار"**، و**"ألف ليلة وليلتان"**، في حين تم استحضار البدايات الوصفية في كل من: **"قشتمر"**، و**"تحريك القلب"**، و**"وليمة لأعشاب البحر"**. أما نموذج البدايات من النوع الحواري، فيتحقق في بداية رواية **"تلك الرائحة"** لصنع الله إبراهيم.

وإن كانت البدايات الوصفية تعمد إلى تقليص مجال الحكي قليلاً، وتوقف اطّراد أفعال الحدث، وتضخم المركبات الاسمية (اسم + صفة)، والمدعمة أحياناً بأفعال الحالة والكينونة، حيث تغدو بعض بدايات الروايات الحداثية عبارة عن وصف رتيب

وبارد للمكان ("تحريك القلب") عوض تحريك أفعال وأحداث ووقائع الحكاية، كما هو الشأن في البدايات السردية ("شجرة اللبلاب"...)، فإن البدايات السردية القارة تبدو مرتبطة بتأجيل الأحداث، حريصة على مبدأ التدرج في عرضها خطوة خطوة. أما بخصوص البدايات الحوارية فيستلزم حضورها القرب والحضور والمواجهة المباشرة بدون التعويل على الوساطة المعمول بها عادة في نموذجي البدايات الوصفية أو السردية.

على أن ما يميز البدايات الوصفية هو استحضار الروائي لنوعين من المحفزات في ممارسته الوصفية هاته:

- **محفزات دينامية** (Motifs dynamiques): وهي المحفزات المركزية أو محركات الحكاية، تكون الكتلة الوصفية فيها ذات توتر إخباري مرتفع، بحيث تغدو بعض الأفعال السردية ذاتها وصفية.

- **محفزات قارة** (Motifs statiques): وهي التي تعتمد على الأوصاف الخالية عادة من أفعال الحالة والكينونة. وهنا نجد أنفسنا إزاء درجة الصفر في السرد[1]، إذ يصبح المقطع الموصوف نسخة مطابقة للواقع الخارجي الموصوف بطريقة حيادية، ولقد رأينا ذلك في نموذج بداية رواية "**تحريك القلب**" لعبده جبير.

(1) Bernard Valette : «**Esthétique du roman moderne**», Ed. Nathan, Deuxième édition, Paris, 1993, p: 29.

وعلى الرغم من أن البدايات السردية تشكل من الناحية النوعية والوظيفية، الطرف النقيض للبدايات الوصفية، فإن ما ينبغي التشديد عليه هو أنه لا يجوز تصور ممارسة وصفية مستقلة عن السرد، بالمقابل ليس بمقدور السرد تأسيس كيانه بدون ممارسة وصفية. لهذا سنجد، نسبياً، مرونة في الالتزام بهذا النوع أو ذاك في بداية روائية ما بعينها، إذ إن تداخل الوصف مع السرد وتلاحمهما معاً لمن الظواهر الأسلوبية المألوفة في البدايات الروائية بمختلف أنواعها. فبعض العناصر السردية هي في حد ذاتها وصفية، وذلك في حالة استحضار الواصف لأفعال الحدث الدالة على الحالة أو الكينونة، وهذا ما يوحي لنا بأنه ليس هناك سرد خالص.

أما محصلة ذلك اللفيف اللغوي والأسلوبي، في بعض البدايات، فهو الجمع بين كل من: السرد والوصف (البدايات السردية الوصفية)، أو بين السرد والحوار (البدايات السردية الحوارية)، أو بين الوصف والحوار (البدايات الوصفية الحوارية) في البداية الواحدة. ويتم التنويع في إمداد القارئ بالأخبار في حالة سكونية (من خلال الوصف)، وكذا تحريك الأحداث من أجل بث الحس الدرامي في البداية (المتوفرة في السرد)، أو عبر التعرف على الشخصيات من خلال الحوار المباشر الذي يتم بدون وساطة السارد، سواء أكان حواراً يدخل في نطاق العوالم الحكائية (**"تلك الرائحة"**)، أو حواراً ينطلق من منظور يتم فيه المزج بين الروائي والميتاروائي (**"يحدث في مصر الآن"**).

أما من أهم سمات البدايات الدينامية، سواء تلك التي يهيمن عليها الوصف أو السرد أو الحوار: التخفف الملحوظ من تلك الزيادات السردية الثانوية، والاستعاضة عنها بطرق بديلة لتحقيق وحدة البناء وتماسكه، مثل: التلميح، استخدام الصور، والرموز المتنوعة.

من هنا يمكن وضع تنميط وظيفي موجز لهذه البدايات على الشكل التالي:

نوع البداية	البداية القارة	البداية الدينامية
مميزاتها	درامية تأجيلية	بداية فورية
	تشبع إخباري	ندرة إخبارية
	بداية تعليقية	درامية مباشرة

هكذا أصبحت هذه الصفات الجمالية في البدايات الروائية الجديدة من مميزات المفتتحات الروائية ذات المنظور الجديد. إنها مواصفات جمالية أضفت، بالتالي، إيقاعاً مغايراً على طبيعة المفتتح الروائي الحداثي، ووسمته بسمات غدت مع مر الزمن ظاهرة نصية تستقطب اهتماماً متزايداً من لدن الروائيين والنقاد على حد سواء.

القسم الثاني

خطاب «النهاية» في الرواية العربية

يعد خطاب «النهاية» من بين المواقع الحاسمة في النص الروائي، بحيث غدا هذا الموقع النصي يحظى باهتمام متزايد من قبل الدارسين، شأنه في ذلك شأن انشغالهم بـ«البداية» الروائية. فالعمل الروائي (أولاً وقبل كل شيء) هو وحدة عضوية، تستلزم ترتيباً بنيويا افتراضيا محدداً على مستوى عرض عناصر المادة الحكائية. ومن أهم العناصر البنيوية التي تتطلبها كل ممارسة حكائية وأعقدها عنصر النهاية الروائية، الأمر الذي يقتضي التفكير طويلاً قبل إقدام الروائي على وضع نقطة النهاية. مع الإقرار بوجود تباينات واختلافات في تحققات خطاب النهاية هذا من روائي لآخر، ومن زمن روائي لآخر، ومن حساسية أدبية لأخرى.

ومن بين الأسئلة الملحة على الروائي ـ بخصوص وضع النهاية ـ نذكر منها ما يلي:

- ما طبيعة النهاية المناسبة لمسار الأحداث؟

- وهل عليها أن تكون نهاية مغلقة أم مفتوحة؟

- وما الأثر الذي ينبغي أن تحدثه النهاية لدى المتلقي؟

لا يقل موقعا «البداية» و«النهاية» أهمية عن باقي مكونات النسيج الداخلي للرواية، لأن كل ما يمكن أن يكون ذا أهمية ودلالة، يجري بين هذين الحدين، «فما قبل البدايـة سوى عماء يتمرد على الخلاص، وما بعد النهاية طمأنينة انعتاق لم يعد، بعدئذ، يتهددهـا الخطر»[1].

من هذا المنطلق، كان لا بد من التوقف عند الدور الذي تلعبه البداية، وأشكال تأثيرها، وقدرتها على رسم مؤشرات معينة لأفق

(1) جورج لوكاتش: "نظرية الرواية"، ترجمة: الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط، ط:1، 1988، ص: 68.

انتظار المتلقي، والتأثير على طبيعة تلقيه بعد ذلك للرواية ككل (وهذا ما بحثناه في القسم الأول من الكتاب). وعليه، فإن التدقيق في مدى تأثير البداية، وفاعليتها في تداول النصوص لا يمكن أن يُقيَّم بمنأى عن مواجهتها بتأثير خطاب النهاية.

ولا بد من التأكيد، كذلك، أن لكل نهاية ميثاقاً ضمنياً مع قارئ مفترض، كما لها أفق انتظار وتوقع يتراوح بين الاستجابة والتخييب، إذ بات مألوفاً أن يضع الروائي نصب عينيه موقف القارئ الذي ينتظر بلهفة وشوق ما ستسفر عنه الأحداث والوقائع، بعد الانتهاء من رحلة القراءة الطويلة. فقد تخيب النهاية الروائية أفق انتظار قارئها، أو تقوم بإرضاء توقعاته، تبعاً لطبيعة الرواية، وكذا لأفق انتظار المتلقي، وعاداته القرائية ورصيده المعرفي.

وعادة ما تكون لمحطة النهاية في النصوص السردية (محكي شعبي، مقامة، رواية، قصة...) نكهة خاصة، ولذة متفردة. إلا أن هذه المتعة الخاصة لا تخلو من جرثومة القلق التي تنخر كيان القارئ، وهو يشرئب ـ على امتداد صفحات الرواية ـ للظفر بنهاية صيرورة تلك الأحداث التي بدأت وهي في طريقها إلى النهاية/ الحل[1]. نهاية تُشتهى وتُخشى في الآن ذاته؛ لأنها، بتصويبها

(1) قد نجد نوعاً من القراء «لا يقرأ إلا «فصل ـ الختام» وهؤلاء أشخاص عاجزون عن الاستمتاع بالقصة؛ لأن القصة صيرورة ـ ولو أنها صيرورة تتجه إلى النهاية».

- رينيه ويليك وأوستين وارين: "نظرية الأدب"، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (ب. ت)، ص: 225.

النظام المختل، وبإعادتها الأشياء إلى مواضعها، تجعل القارئ يعود إلى عالمه المألوف، التافه والمنحط قسراً بالمقارنة مع العالم البطولي الذي توارى مع «نهاية الفصل الأخير من الحكاية».

هكذا كانت الروايات المصورة تغري القارئ، وتدفعه أن يرجئ القراءة ليتملى بالصور. غير أنه كان يغريه أيضاً ـ حين لا تكون الرواية مرافقة بأية صورة ـ أن يقفز على الصفحات، والفصول، ليتعرف على مآل البطل، ليتأكد من أنه ما زال على قيد الحياة، «وأنه أفلت من أعدائه، من تلك الذئاب الجائعة، من جراف ثلجي، من الغرق، من العطش والجوع. يضاف إلى هذا أن عناوين الفصول غالبا ما تكون كاشفة لنهاية مغامرة ما»[1].

لكن الأكثر فظاعة أحياناً هو أن يتبين القارئ أن الأوراق الأخيرة من الكتاب قد انتُزعت من قِبَلِ يدٍ غاصبةٍ ومنتهكةٍ. فأن تنقص تلك الصفحة في بداية الفصول، فليس ذلك بالضرر الجسيم؛ لأن الإسهاب عادة ما يسمح بإعادة تشكيلها لاحقاً، أما أن تضيع في النهاية، فذلك يُعَدُّ اغتصابا ممقوتاً من لدن المتلقي الذي يغدو معلّقاً مع تعليق النهاية، ومع غموض مآل الخاتمة التي عادة ما تكون أعز ما يُطْلب في العمل السردي.

كما أن التذمر يصيب المتلقي المستغرقَ في تتبع تفاصيل جريان الأحداث، لِتَنقَضَّ عليه فجأة تلك الكلمة المشؤومة: «يُتْبَعُ» كشفرة

(1) عبد الفتاح كليطو: "ابنة أخت دون كيخوطي"، ترجمة: إسماعيل أزيات، جريدة:"العلم" (الملحق الثقافي)، السبت 13 يوليو 2002، ص:4.

مِقْصَلَةٍ، وهذا بالطبع، في لحظة التوتر القصوى، عندما يكون البطل في وضع محفوفٍ بالمخاطر، يصارع بقوة اليأس ضد أعداء متفوقين عليه عُدَّةً وعدداً. هذه الكلمة («يُتبع»)، في هذا السياق بالذات، هي بمثابة وعد، تخويف وتهديد؛ فمعها يُطرد القارئ ـ بشكل تعسفي ومُشِينٍ ـ من عالم كان قد اندمج فيه بكيفية تامة. ودون أن يكون قد ارتكب غلطة، يعاقَبُ من قبل سلطة مجهولة ذات أحكامٍ لا استئنافَ لها. إنه حقاً هو وليس البطل من يجد نفسه في وضعية ميؤوسٍ منها[1].

فلا شك أن النهاية تلعب دوراً أساسياً في مقروئية (أو عدم مقروئية) النص الروائي، سواء بحضورها أو بغيابها، وحتى في حالة غياب الطرق الختامية المشهورة؛ فإن ذلك لا يمنع أبداً القارئ الحصيف من أن يتبين في كل عمل أدبي طرائق أخرى للاختتام، «تخبر حول كتابة المؤلف، ومفاهيمه الأدبية، وانتمائه إلى مدرسة أدبية محتملة»[2].

ففي النهاية تصل الرواية ذروتها، يصحبها بعد ذلك ارتخاء من نوع ما يستشعره القارئ بقوة، ويتوق للوصول إليه منذ بداية السطر الأول، كما يشرع المؤلف في هذه اللحظة بالذات ـ تدريجياً ـ بتسليم قرائه مفاتيح عالمه الروائي الذي أقام صرحه من خيالاته.

---

(1) عبد الفتاح كليطو: "ابنة أخت دون كيخوطي"، المرجع نفسه، ص:4.

(2) Jean - Pierre Goldenstein: «**Entrées en littérature**», Coll., F, Hachette, Paris, 1990, p:92.

وهنا تتعدد طبائع النهايات التي يرومها الروائي، بحيث قد يعمد إلى تعليق نهاية روايته، أو خداع أفق انتظار المتلقي، كما قد يجهد نفسه للبحث عن نوع من النهايات المأثورة في المحكي العربي، من قبيل النهايات المأساوية أو النهايات السعيدة من أجل أن تسعد القارئ وتنقذ أخلاقه. وهذا النوع الأخير من النهايات هو جزء من قانون الجنس الأدبي المعروف بالروايات المسلسلة التي تكون عادة موجهة إلى جمهور شعبي. حتى أن مارسيل آلان (Marcel Allain) صاحب رواية: "**Fantômas**"، يذكر كيف أنه لا يستطيع أن يقتل بطله في نهاية الكتاب ما دام الجمهور يطلبه كل مرة... وعلى الرغم من أن هذه الشخصية المركزية تتصف بالوقاحة، ومع ذلك فهي «تنتصر في النهاية عوض أن تعاقب»[1].

وعليه، فإن هذا الترابط بين البداية والنهاية يتحقق كاختبار فعلي لمدى التلاحم الوثيق بين مكونات العمل السردي، وكذلك وسيلة متميزة لصالح الروائي، يعبر من خلالها عن فكره، ورؤيته للعالم. فمنذ الصفحات الأولى، سنجد أن هناك العديد من الأسئلة التي لا نجد لها أجوبة حاسمة سوى في تطور الرواية، خصوصاً في فضاء النهاية. ولنا في نموذج الخواتم المقفلة خير مثال على ذلك، فهي أقرب إلى رضا الجمهور؛ «لأنها تجيب عن كل أسئلته فتُدخل الطمأنينة إلى قلبه، أما الخاتمة المفتوحة فتظل مُشْرَعَةً على احتمالات

(1) Oswald Ducrot/Tzvetan Todorov: «**Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**», Ed. Seuil, Coll. Point, Paris, 1972, p:380.

متعددة، لذا يقوي فيها التشويق ويشارك القارئ في التأليف من خلال تصور النهايات التي ترضيه»[1].

من هنا نستنتج أن الهدف من استحضار «النهاية» في العمل السردي عامة، والروائي على وجه الخصوص، ضرورة نصية لا فكاك منها، ويتجسد ذلك ـ بجلاء ـ في حرص الروائي الحثيث على تركيز كل الأحداث في اتجاه محطة النهاية، وبالتالي تغدو «النهاية» إستراتيجية نصية تُلْقِي بكل ثقلها على النص من بدايته إلى نهايته.

أولاً: إشكاليات تحديد وتعريف النهاية في النقد الحديث

تعددت التسميات المصطلحية التي تحيل على الحد الثاني (الحد الأول هو البداية) من حدود كل ممارسة سردية، ويتعلق الأمر بحد النهاية (Exipit ; Fin...). ولهذا فإنه وجب التعامل مع خطاب «النهاية» لا باعتباره بنية نصية منتهية، ومكتملة الحدود والتخوم، بل مفهوماً إجرائياً، بواسطته يمكن تعيين بعض مستويات اشتغال مؤشرات، وعلامات النهاية، سواء على المستوى المادي الملموس، أو على المستوى التأويلي الحدسي غير المباشر.

إلا أن هذا الأمر لا يعني إهمال بنية هذا الخطاب بمؤشراته الظاهرة أو الخفية، ما دام القارئ لا يتردد في تداول سؤال مشروع ومبرر حول كيفية التعرف على نهاية خطاب سردي ما. ومن أجل

(1) لطيف زيتوني: "معجم مصطلحات نقد الرواية"، دار النهار للنشر، بيروت، ط:1، 2002، ص ـ ص:85 ـ 86.

هذا الغرض يجيبنا رولان بارت، وهو بصدد اقتراح تصوره في هذه القضية، قائلاً: «ذلك اعتباطي تماماً مثل البداية، ولذا فلا بد من علامة على النهاية... [كما] أنه من المَنَغِّصِ ألا نستشعر شيئاً، وأن لا نرى نهاية لأي شيء»[1].

ففي حالة العمل الأدبي، تأخذ «البداية والنهاية» موقع الإطار، لأنهما موقعان حدِّيان، يحققان التعيين المفترض للحدود الجوهرية لكل نص[2]، إذ يعتبرهما لوري لوتمان بمثابة حدَّين نصيين، يقومان بتحديد «النص» من «اللانص»، وذلك أثناء لحظة دخول القارئ في عالم النص (البداية)، كما في حالة خروجه منه (النهاية).

ويتبلور حد النهاية بطرق متنوعة ومتباينة في الآن عينه. فقد يكون الحد هو النهاية المغلقة أو المفتوحة في حالة النص السردي، أو هو إطار للوحة عندما يتعلق الأمر بفن الرسم، أو حدود الخشبة في العرض المسرحي...، بالإضافة إلى أن هذه الحدود في حد ذاتها تدخل في علاقات هرمية مع بعضها البعض، «فنهاية الرواية أهم من نهاية الفصل، التي هي بدورها أهم من نهاية الفقرة إلخ»[3].

(1) رولان بارت: "**البلاغة القديمة**"، ترجمة وتقديم : عبد الكبير الشرقاوي، مرجع سابق، ص:144.

(2) Louri Lotman : « **la structure du texte artistique**», Gallimard ,1973 , p: 249.

(3) صبري حافظ : "**أفق الخطاب النقدي**"، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط: 1، 1996، ص:57.

هذه العلاقات تترك ملامحها، أو بصماتها على الطبيعة البنائية للنص برمته.

إن محور العمل السردي هو نهايته، وهذه المسألة تبدو جلية في السرود التي تنبني على عنصر الحدث، مع أنه ينبغي ألا تفهم النهاية على أنها ذروة أو حتى لحظة تنوير فحسب، بل إنها - بالإضافة إلى هذا وذاك - محور أو بؤرة «تتجمع حولها أو فيها معظم عناصر العمل الأقصوصي [أو الروائي]»[1].

وقد تتمثل الحدود التعيينية في قضية البداية والنهاية لدى البعض في كل من الكلمة الأولى والأخيرة وما يحيط بهما. في حين يتفق البعض الآخر مع ما يطرحه اللسانيون الذين ينظرون إلى مفهوم الحد على أنه يتراوح بين الجملة الافتتاحية والجملة الختامية.

غير أن الثابت في هذا السياق، هو أنه كيفما كانت التسمية أو التحديد؛ فإنه ليس من المفروض أن نتوقف عند تلك الحدود بشكل نهائي، جامع، ومانع. فقد يشمل التحديد الجملة أو الفقرة أو حتى الصفحة، وهذا ما قد يجعلنا نتقدم أو نتراجع إلى داخل النص، وبالتالي يحفزنا ذاك على التخلي عن الحسم الدقيق في تحديد البداية والنهاية، واستبدال ذلك بصيغة الوضعية الابتدائية (L'état initial)، مقابل الوضعية النهائية (L'état final)، حيث توفر الوضعية الابتدائية للقارئ كل العناصر التي هو في حاجة إليها من

---

(1) سيد بحراوي: "دراسات في القصة العربية"، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط:1986،1، ص:212.

أجل فهم ملائم للحدث، وبالتالي تَمَكُّنُه من عناصر إنتاج فائدة الرواية (L'intérêt romanesque) ولذة النص على حد تعبير رولان بارت. هذه العناصر تتعلق بمواصفات الشخصيات التي ستسهم في تحريك الأحداث، وكذا موقعتها في زمان ومكان معينين[1].

أما الوضعية النهائية، وهي عكس الأولى، فتعرض حالة تلك الشخصيات بعد التحولات التي عرفتها مساراتهم الحياتية كما يعرضها السرد. هذه التحولات تفضي عادة إلى حلٍّ للحبكة الروائية التي تعقدت وتأزمت أثناء (وسط) الرواية وآنَ لها أن تنحل، وفق نهاية تغلق مسار تلك الأحداث، ما دامت الشخصية الرئيسية قد وجدت لنفسها مخرجاً أو حلاً بعد حالة اللاتوازن والتوتر والصراع، فتنتهي الرواية بتحول ملحوظ في وضع البطل.

هذا التحول في أطوار الرواية قد يكون زواجاً، أو انتصاراً في حالة التحول الإيجابي، وقد يكون انهزاماً أو موتاً للشخصية، كما في حالة التحول السلبي. بالإضافة إلى ذلك يمكن للرواية أن تقترح حلاً للعقدة (Dénouement) يكون حيادياً أو «مفتوحاً» على ما وراء الحكاية، أي امتداداً في الزمن، يوحي للقارئ بأن «حياة» الشخصيات ما زالت مستمرة[2].

---

(1) J-P. Goldenstein : «**Pour lire le Roman** », Ed. Du culot, Paris-Gembloux, 1988. p: 77.

(2) Ibid., p:78.

ولا نحتاج في هذا الصدد إلى التذكير بأن القارئ مُلْزمٌ، عند نهاية القراءة ـ بدافع التفكير فيما قرأه ـ أن يكون في مستوى تذكر أطوار أحداث البداية في سياق عقد بعض المقارنات. وعادة ما تقترن عملية التذكر هاته بإعادة تركيب الأحداث، وترتيب مختلف المسارات الدالة على وظائف البداية والنهاية.

فالنهاية من هذا المنظور ليست الجملة الأخيرة بالضرورة، أو المقطع الأخير من الرواية. إذ يحدث أن تبلغ الأحداث نهايتها ويستمر الراوي ـ مع ذلك ـ في الكلام معلقاً على الأحداث أو مقدماً مغزاها فتكون الخاتمة مقفلة[1]. كما قد ينقطع كلام الراوي قبل الوصول إلى نهاية الأحداث، ومعرفة مآل الشخصيات، وهنا تتسم النهاية بالحياد أو تكون مفتوحة. ذلك أننا لا نتوفر على تراكم كبير من النصوص الروائية التي يتصادف فيها الحد القاطع مع الكلمة الأخيرة، بالدقة التي كنا نقف عندها بخصوص نهايات المحكي الشعبي، بواسطة الصيغ الطقوسية المألوفة للافتتاح أو الاختتام.

من هذا المنطلق بالذات، فإن فكرة الخاتمة (La clôture) تحيل «على إستراتيجيات شاملة للتنظيم، وعلى «تفضية» (Spatialité) حية للنص، وعلى أثر القراءة والمعنى»[2]. فهذا الموقع النصي يعد

(1) لطيف زيتوني: "معجم مصطلحات نقد الرواية"، مرجع سابق، ص ـ ص:85 ـ 86.

(2) Guy Larroux: «**Mise en cadre et clausularité**», In : "Poétique", Seuil, N° 98, 1994, p: 251.

الموضع الأخير الذي يصل إليه القارئ، متنقلاً بين فقرات وفصول وأحداث الرواية، حيث يرفع ـ أخيراً ـ عينيه عن الرواية إيذاناً بنهايتها. بعدها يشرع في تأمل ما أراد المؤلف أن يرسله إليه من إشارات ودلالات. ومن ثم فإن هذا الموضع هو «صاحب التأثير الأخير الذي تتركه القصة على قارئها، وعلى هذا التأثير يترتب كثيراً موقف القارئ من القصة وهنا أهمية أخرى للنهاية»[1].

وحتى لو لم تحمل الروايات مؤشرات ضمنية على نهايتها ـ وهذا النوع كثير التداول أيضاً ـ؛ فإن القارئ سيحس بمؤشر قاطع يدفعه دفعاً إلى التوقف عن القراءة، ألا وهو مؤشر البياض الذي يأتي بعد الجملة الأخيرة، خلالها يصطدم القارئ بجدار البياض الأخير الذي يعلن بقوة إسدال الستار عن أطوار أحداث الرواية[*].

هكذا تمثل النهاية في النصوص السردية، ذلك الموضع الذي يفترض أن تكتمل فيه الدورة الحدثية، من منظور كل من الكاتب والمتلقي على حد سواء. ففي هذا الموضع بالذات يسدل الستار على مجريات الأحداث، ويغلق النظام الإشاري، وتكتمل الرسالة، حيث يضع الكاتب قلمه، بعد أن يشعر أنه انتهى مما يود قوله. من هنا نجد أن لهذا الموضع، ولهذا السبب، أهمية خاصة لدى الدارس،

---

(1) سيد بحراوي: "دراسات في القصة العربية"، مرجع سابق، ص:213.

(*) وقد شبه البعض هذا البياض بمثابة تلك الصورة البصرية الثابتة التي تحمل خطوطاً عمودية وأفقية مختلفة التلوين، لتؤشر فعلياً إلى نهاية الإرسال في حالة توقف البث التلفزي..

الذي يود أن يتساءل: لماذا وضع الكاتب قلمه هنا بالتحديد وليس في موضع آخر؟

ثانيا: بعض المشيرات المادية للنهاية في الرواية العربية

توفر لنا النصوص الروائية رموزا وعلامات تحديدية هامة من تلك الحدود المتعارف عليها، والمتعلقة بالكتابة الخطية: كالترقيم، أو الكلمات الأولى والأخيرة، أو صيغ أخرى متنوعة ومتعددة. فالقارئ قد يستشعر النهاية على المستوى المادي من إحساسه بتقلص حجم عدد الصفحات شيئاً فشيئاً، حتى الوصول إلى الصفحة الأخيرة التي تعلن اقتراب موعد الحسم/ النهاية، ومنها إلى الفقرة النهائية، والكلمة الأخيرة التي تغلق بها دورة الأحداث.

ويمكننا رصد طرق توقيع بعض الروائيين العرب لنهايات أعمالهم، سواء بالصيغ والمشيرات والعلامات المشهورة، أو بصيغ أخرى باتت بديلة عن سابقتها بحكم تمثل الروائي الحداثي لجملة من التصورات الفنية المغايرة في الكتابة الروائية.

ويمكن جرد بعض صيغ توقيع الروائيين العرب لرواياتهم، انطلاقاً من هذا التقسيم الإجرائي التالي:

1 - صيغ ختامية مأثورة

درج الروائي العربي التقليدي على إنهاء عمله الروائي بالصيغ المشهورة التالية: «**تمت**»، أو «**انتهت**»، أو «**النهاية**». هذا ما يمكن

التثبت منه لدى تفحص نهايات العديد من روايات نجيب محفوظ: ("قشتمر"، "القاهرة الجديدة"، "خان الخليلي"...).

في حين يأتي التصريح بالنهاية لدى روائيين آخرين في الفقرة الأخيرة من نهاية الرواية، وذلك شأن ما قام به يوسف السباعي في خاتمة روايته: "أرض النفاق" التي كتبها عام 1949؛ عقب الاحتلال الإسرائيلي مباشرة لفلسطين. يقول الكاتب على لسان سارده: «هي صيحة خالصة منطلقة من أعماق صدري.. فاعذروني إذا ما ختمتها عند هذا الحد، واعذروني إذا ما ادعيت أنها حقيقة واقعة، وأن خاتمتها أمانة تجيش في صدري.. يا أهل النفاق تلك هي أرضكم، وذلك هو غرسكم.. ما فعلت سوى أن طفت بها وعرضت على سبيل العينة بعض ما بها، فإن رأيتموه قبيحا مشوها، فلا تلوموني، بل لوموا أنفسكم.. لوموا الأصل ولا تلوموا المرآة.. أيها المنافقون.. هذه قصتكم، ومن كان منكم بلا نفاق فليرجمني بحجر!!!)».

كما يعلن صبري موسى في رواية "حادث منتصف متر" ـ بطريقة الرواة القدامى ـ عن نهاية أحداث روايته. يقول في هذا النطاق:

«وبهذا أيها السادة.. تنتهي قصتنا.

نحن الذين خلال اهتزازة مفاجئة في أوتوبيس متحشرج

التقينا (...)

صباح جديد تماما، رغم أنه يشبه غيره.

زجاجة الخمرة البيضاء فارغة تتلوى على جانبها

الدائري تحت مقعدي.

وحبات المطر قد جفت على زجاج النافذة»[1].

هذه الروايات، بهذا النوع من النهايات، تجعل القارئ يلج عالم الرواية باعتباره وحدة متناسقة، مبنية بشكل مضبوط ومتلاحم الأجزاء، له بداية ووسط ونهاية. خلالها يقوم السارد بدور الوسيط لتقديم الأحداث إلى القارئ الذي يتخذ مكاناً آمناً ومطمئناً في هذا النسق السردي، بحيث يسير السرد ـ لا محالة ـ في اتجاه النهاية، عبر حل اللغز الذي طرح منذ البداية، وإعادة الاستقرار للنظام الروائي الذي كان مختلاً ومتوتراً قبل بلوغ النهاية.

2 - صيغ ختامية أخرى بواسطة إثبات التواريخ

يجب التذكير بأن بعض الروائيين درجوا على تحديد النهاية من خلال «معلم من المعالم المرئية، التي يبسطها الروائي بالضرورة في مسار القارئ»[2]. في هذا الصدد، راح بعض الروائيين الحداثيين يبدعون تنويعات مغايرة ومميزة عند ختم أعمالهم الروائية، وذلك

---

(1) صبري موسى: "حادث منتصف متر"، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط:1 ، 1982، ص:78.

(2) Guy Larroux : «**Mise en cadre et clausularité** », Op. , Cité, p: 252.

بتثبيت تاريخ الانتهاء، باختلاف درجات التدقيق والضبط التاريخيين، ومثال ذلك:

الكاتب	عنوان الرواية	توقيع النهاية
إدوار الخراط	"يا بنات إسكندرية"	(إدوار الخراط، الثانية فجراً يوم الخميس 18 طوبة 1705 (26 يناير 1989)).
	"رامة والتنين"	(القاهرة، أبريل 1970، أغسطس 1978)
يوسف فاضل	"سلستينا"	(الدار البيضاء سيدي عابد 1990 ـ 1991)
صنع الله إبراهيم	"تلك الرائحة"	(القاهرة ـ 1965)
حيدر حيدر	"وليمة لأعشاب البحر"	(الجزائر ـ بيروت ـ قبرص 1974 ـ 1983).
محمود الورداني	"رائحة البرتقال"	(الوراق أبريل 1988، ساحل روض الفرج أبريل 1989).
حنا مينه	"بقايا صور"	(«انتهى الكتاب الأول مساء 21/ 02/ 1974»).
إميل حبيبي	"الإخطية"	(الناصرة/ 10 شباط 1985).
يوسف القعيد	"مرافعة البلبل في القفص"	(1982)

وإذا كان إدوار الخراط قد درج على أن يمهر ختام أعماله السردية بتوقيع خاص، يشمل يوم الانتهاء من الرواية والسنة والشهر (باللغة السريانية أو التاريخ القبطي)؛ فإن محمد عز الدين التازي لا يهتم بالتدقيق التاريخي، ويفضل أن يسمي زمن الكتابة هذا بـ«اللازمن»، حيث يحرر خاتمة روايته "المباءة" كما يلي: «وقَّعتها ذات لا زمن، ضد اليوم، والشهر والسنة، في الريح وعصف الذاكرة ومقاومة الانحدار نحو المغيب»[1].

3 - صيغ ختامية لروايات متسلسلة

تعتبر «الرواية المسلسلة» (Roman feuilleton) على حلقات ظاهرة أدبية معروفة في الآداب العالمية والعربية على حد سواء؛ فهي سلسلة من المؤلفات التي تأخذ شكل «ثنائية»، أو«ثلاثية»، أو «رباعية»، أو «خماسية»... كل مؤلف منها قائم بذاته، وإن كان شديد الارتباط بالمؤلف السابق/ المنطلق، وغالبا ما تنتهي الرواية المسلسلة بموقف مثير أو مشوق انتظارا للمؤلف التالي وهكذا دواليك، بحيث تتميز هذه الأعمال الروائية بالتسلسل والتتابع الزمني أو المتقطع. ولا تنتهي الرواية في جزئها الأول/ الكتاب الأول، ولا نفترض نهايتها إلا في جزئها الأخير.

(1) محمد عز الدين التازي: "المباءة"، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1988، ص:198.

3 - 1 - «ثنائيات»، «ثلاثيات»، «رباعيات»، «خماسيات»

تحضرنا في هذا السياق، «ثلاثية» (trilogie) نجيب محفوظ ("بين القصرين"، "قصر الشوق" و"السكرية") التي يبدو وكأنها تسير وفق إيقاع سردي تتابعي، سواء على المستوى الزمني أو الحدثي(*). وهذا الأمر يدفعنا إلى التساؤل، في هذا المضمار بالذات، عن جدوى إثبات نهاية كل من: "بين القصرين" بصيغة (تمت)، و"قصر الشوق" بصيغة (انتهت).

فهل مردُّ هذا الإجراء النصي الختامي إلى غياب الوعي بإشكاليات «النهاية» وحدودها لدى نجيب محفوظ؟ أم أن محفوظ نفسه لم يكن مدركاً أنه سيتابع الكتابة في الموضوع نفسه وبالتتابع إياه؟ أم أن الأمر مجرد تقليد أدبي أصبح مع الزمن صواباً جماعياً موروثاً؟ أم أن الأمر مردود إلى الناشر، بتصوره التجاري المحض للكتاب، على اعتباره منتجاً أدبياً له بداية كما له نهاية لا أقل ولا أكثر؟

(*) إلا أننا إذا انتقلنا إلى مجال المسلسلات والأفلام، فإن أصحابها لم يغب عن تفكيرهم هذا البعد، وأهميته في تحفيز أفق انتظار المشاهد إلى التطلع بشوق إلى بقية المسلسل أو الفيلم، بحيث تختم حلقات المسلسل أو الشريط السينمائي، عادة، بصيغة مأثورة على الشكل التالي: (يتبع) (الأعمال الناطقة باللغة العربية) أو (**A suivre**) باللغة الفرنسية، في حين يفضل الأنجلوفونيون الصيغة الشهيرة: (**To be continued**).

3 - 2 - الأعمال «المتضامّة - المتفرقة»

يمكن أن نتقفى أثر هذا النموذج عبر بعض الأعمال الأدبية التي يحصل فيما بينها تقاطع ضمني، ولكن هذه المرة ليس وفق منطق تزامني متسلسل. فهناك بعض الروائيين الذين يكتبون جزءاً روائياً في زمن معين، وقد يسترسلون في كتابة روايات أخرى في موضوعات متفرقة، ثم يعودون، بدون سابق إعلام، إلى متابعة تطوير الخيط الذي توقفوا عنده في روايات سابقة.

ونشير هنا - على سبيل المثال - إلى ما يسميه النقاد عادة بـ«ثلاثية» إدوار الخراط(*) التي تشمل: "رامة والتنين" (1980)

(*) ركز محمود الورداني في سؤاله لإدوار الخراط على طبيعة العلاقة بين "رامة والتنين"، و"الزمن الآخر"، والرواية الأخيرة "يقين العطش"، ثم أردف الورداني القول مستفسراً، إن كان في نيته إصدار جزء ثالث، خصوصاً وأنه قد مرت عدة سنوات على صدور الجزء الثاني "الزمن الآخر"، فكان جواب الخراط كالتالي: «لعلك تعرف أن "رامة والتنين"بدأت قصة قصيرة هي ميخائيل والجعة (...)، لكنني لم أكد أصل إلى نهايتها حتى عرفت بيقين كامل ليس فيه التباس أنها رواية، أما بانتهاء "رامة والتنين" كرواية، فلم تكن هناك أي خطط لوجود الزمن الآخر. أما الآن، فبعد يقين العطش المسيرة مفتوحة وتكاد تكون لا نهاية لها. ولدي تخطيط كامل وتفصيل على قدرة الاستضافة ـ دون أن أكتب سطراً واحداً ـ فيما أرجو أن يكون الشطر الرابع من هذه الأيقونة بعنوان «أسوار الروح». من يدري. هل في العمر بقية له ولشطر خامس».

ـ إدوار الخراط : "أكتب ترنيمة للجسد وصرخة إدانة لامتهانه"، (حوار)، مجلة: "أخبار الأدب"، العدد 207،29 يونيو، 1997،ص:10.

و"الزمن الآخر" (1985). وقد صدرت الروايتان في الثمانينيات، في حين تأخر صدور عمله الإبداعي الثالث: "يقين العطش" إلى حدود سنة (1997). ويمكن أن ينطبق المقياس نفسه على رباعية عبد الله العروي التالية: "الغربة" و"اليتيم"، "الفريق"، و"أوراق"...

4 - روايات لا تنتهي بل تتوقف

هناك بعض الروايات التي تَشُذُّ عن قاعدة وضع النهاية المعروف، بحيث ينتفي فيها المبدأ الحدي. وهنا ينطرح سؤال حول جدوى تعيين هذه الحدود من عدمها في ظل رؤى إبداعية حداثية لم تعد مشغولة بهذه التخوم، بقدر ما أصبح هاجسها الأساس هو دكُّها والثورة على صيغتها النمطية المألوفة. وهنا يصبح الحديث عما يسمى بـ«النص المفتوح» («Texte dit «ouvert») أمراً يتطلبه المقام طلباً، إذ يسترسل الروائي في سرد أحداث روايته إلى أن يضطر لوضع حد لهذه الصيرورة الحدثية، فيوقف انثيال السرد، بدون تعيين نهاية ما؛ فالرواية هنا تتوقف ولكنها لا تنتهي. ومن رواد هذا الأسلوب: صنع الله إبراهيم، إدوار الخراط، ومحمد عز الدين التازي... إلخ.

ويقدم فيليب هامون (Philippe Hamon) تمييزاً دقيقاً وطريفاً بين«النهاية» و«الخاتمة»[1]، حيث يؤكد أن أغلب من قاربوا خطاب

---

(1) حميد لحمداني: "عتبات النص الأدبي"، مرجع سابق، ص:29

العتبات (العنوان، البداية الروائية...) لم يولوا عناية مناسبة لنهاية النص، ولم يستحضروا الأسئلة التالية في قراءة كل نص سردي:

- ما الذي يكون ضروري الوقوع ليجعلنا ندرك أن الرواية قد اكتملت بالفعل؟
- ما المبررات التي تسمح بالقول: إن للبداية الروائية نهاية ما؟
- وهل من المفروض أن تكون لها نهاية حتماً؟

إن كل نوع أدبي، حسب فيليب هامون، يطور علامات وصيغ دالة على الإغلاق، كما هو الحال في القصص الشعبي: (وعاشوا سعداء وأنجبوا كثيراً من الأولاد)، أو في الرسائل: (وتقبلوا سيدي فائق التقدير)، أو في الخبر اليومي: (ونقل الضحية إلى المستشفى، لكنه لقي حتفه متأثراً بجراحه الخطيرة).

غير أن الناقد يُصِرُّ على أن الأمر ليس بهاته البساطة في حالة خطاب محددٍ كالرواية، حيث ينبري فيليب هامون في وضع تمييز طريف بين خاتمة النص ونهايته. بموجب هذا التمييز تعلن الخاتمة إغلاق النص الذي ليس من الضروري أن يكون فعلاً قد بلغ نهايته، وهنا يتساءل الناقد فيما إذا كانت الخاتمة مجرد حد فاصل بين موضعي: البداية والنهاية.

فإذا ما تم الأخذ بنظرية المعنى التي ترى أن آخر النص يحقق الإشباع الدلالي بالنسبة للقارئ، فإن النهاية لا يمكن اعتبارها بالضرورة نهاية تامة للنص، أما في الحالة التي لا يتحقق فيها هذا

الإشباع الدلالي؛ فإن النهاية لا يمكن اعتبارها بالضرورة هي النهاية الفعلية للنص. وهذا يعني أن فيليب هامون يميل إلى الاعتقاد بأن الخواتم ليس من الضروري أن تنهي كل علاقة للقارئ مع النص رغم بلوغ نهاية القراءة المباشرة للنص[1].

ويتساءل فيليب هامون في هذا الصدد كذلك: هل يدفعنا هذا إلى القول: إن النصوص لها بدايات لكن ليس لها نهايات، بل خواتم تغلق النص ولا تنجح أبداً في إغلاق اشتغاله في أذهان القراء؟

هنا لا بد من الرجوع إلى إعادة طرح مسألة التدقيق في الفروقات المفترضة بين النهاية والخاتمة. فهناك من يعتبر أن الخاتمة: «هي الجزء الأخير من نص ما، يغلب أن يكون طويلاً، يذكر فيه بإيجاز أغراض النص أو النتائج التي وصل إليها البحث أو آخر تطورات الأحداث إن كان النص روائياً»[2]، حيث يعتبر فيليب هامون أن هناك بعض النصوص السردية ذات البنية البسيطة، وكذا بعض الروايات المبنية حول عقدة أو لغز ينبغي إماطة اللثام عنه في نهاية النص، تتطابق فيها الخواتم مع نهاية اشتغال القراءة.

وهنا يحدثنا أيضا هامون عن الروايات البوليسية والنصوص الهجائية والألغاز، باعتبارها تبرمج بُنَاها على أساس بلوغ معنى محدد ينتهي عنده النص. فهذا التصور الذي يجعل العمل الأدبي

---

(1) حميد لحمداني: "**عتبات النص الأدبي**"، مرجع سابق ، ص:29

(2) مجدي وهبة وكامل المهندس: "**معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**"؛ مرجع سابق، ص:156

ينتهي عند كشف مخبوئه، يصدق في أحسن الأحوال على الروايات ذات النمط البوليسي المكرور، كما يصدق على الألغاز عند حلها. ولذلك يكتفي المتلقي بقراءة الرواية البوليسية مرة واحدة، كما يكتفي بحل اللغز مرة واحدة، لكي لا يعيد التفكير فيه مرة أخرى، لعدم وجود داع لذلك.

ومع ذلك ففي اعتقادنا الشخصي، أنه ليس من الضروري أن تقنع النهاية جميع القراء، بالتوقف عند الحلول. فقد تظل تساؤلات القراء مطروحة بالنسبة لبعض جوانب النص، وقد لا يفلح النص في إقناع آخرين بأن النهاية المقترحة كافية لإغلاق النص بشكل تام[1].

ولن يكون كافياً التطرق لموضوع النهاية في الرواية العربية بمعزل عن البناء المعماري الذي يعتبر العنصر اللاحم لعناصر النص الروائي، والمنظم لنسيجه الداخلي، والذي يسِمُهُ بهذا الميسم أو ذاك. فالنص الروائي ليس سلسلة من الإشارات الملقاة بين مجالين محددين (البداية والنهاية) كيفما اتفق، ولكن لهذا النص «نظامه الداخلي الذي يحوله إلى بناء متكامل، إلى وحدة كلية، والذي يجعل لكل جزئية من جزئياته مكانها في هذا البناء الكلي»[2].

فلا بد من الكشف عن آليات تطور البناء الفني في الرواية، هذا البناء الذي أصبح فيما بعد من العناصر الأساسية التي تضفي على

(1) حميد لحمداني: "عتبات النص الأدبي"، مرجع سابق، ص:30.
(2) صبري حافظ: "أفق الخطاب النقدي"، مرجع سابق، ص:57.

النص ميسمه الكلاسيكي من جهة أو الحداثي من جهة أخرى. فالنص الروائي لم يعد طريقاً مستقيماً يسير فيه القارئ من نقطة انطلاق (بداية)، ولا يعرج هنا أو هناك حتى يصل إلى النهاية (نقصد السرد الخطي على الخصوص)، بل أضحى النص لعبة جمالية تتجاذبها عناصر نصية متعددة، تتطلب مجهوداً مضاعفاً من لدن القارئ، حتى يكون في مستوى الرهان الذي ينتظره منه الروائي، من أجل تحقيق تفاعل إيجابي بنَّاءٍ بينه وبين النص، من بدايته حتى نهايته.

ثالثاً: أنواع النهايات في الرواية العربية

بالعودة إلى عالم الرواية التقليدية لدى الرواد والرومانسيين والواقعيين؛ فإن بناء الرواية لديهم كان يعتمد على ترتيب الأحداث ترتيباً تتقدم من خلاله عناصر السرد شيئاً فشيئاً، حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها تنضيد تلك الوقائع والأحداث. من هنا، تعد بنية الرواية التقليدية بمثابة أجزاء حية متماسكة، لكل جزء وظيفته فيها. ويستلزم هذا التصميم المعماري الدقيق تفكيراً طويلاً في توليف هذه الأحداث بعضها مع بعض، بما يتلاءم والأثر الجمالي الذي يريد أن يحدثه الروائي في قرائه، بحيث تسير الأحداث صعُداً عن طريق تتابع منطقي، انطلاقا من البداية المشوقة، وانتهاء بالنهاية المرغوب فيها من لدن القارئ...

ذلك أن قيد الانسجام بين بداية الرواية ونهايتها يعطي الانطباع بتماسك السرد وحُسن التأليف، وهو المجال المناسب

للكاتب للتعبير عن فكرته ورؤيته للعالم. ففي الصفحات الأولى تطرح الرواية أسئلتها فتأتي الأجوبة من تطور الأحداث تارة ومن الخاتمة تارة أخرى. وقد تكون الرواية البوليسية أوضح مثال على ذلك؛ لأن حبكتها لا تعتمد على الأفكار بل على المسألة والحل. فالشرطي فيها ـ كما يقول روجيه كايوا (R. Caillois) ـ يجتهد ليجيب عن الأسئلة التي يطرحها قاضي التحقيق في الواقع والتي تتعلق بالمعطيات التالية: من؟ متى؟ أين؟ كيف؟ لماذا؟ وإن كان السؤال «كيف؟» هو أكثر ما يستوقفه في هذا المضمار[1].

وتتجلى أهمية خطاب النهاية في دورها الحيوي على المستوى الدرامي، ففي هذا الموقع الحاسم تنحل عقدة الأحداث، وتجد المشاكل المبثوثة حلولا لها، وينتهي مصير البطل، خلالها نعاين لحظات الإخفاق، أو موت البطل، أو يتوج البطل بالانتصار على أعدائه.

ففي روايات التسلية والترفيه، ينتصر الخيِّر على الشرير من أجل أن يثق الشعب في النظام العام، وفي انساق الحكم، أما في حكايات الأطفال فإن بنية الحكي (الفراق عن الآباء وأولياء الأمور، العوائق، إيجاد حل لهذه الوضعية) ونهايتها السعيدة تظهر للطفل أنه سينجح في إيجاد طريقه الصحيح في عالم الكبار.

من هنا نقول: إن النهاية في هذا النوع من الروايات تعرض

(1) لطيف زيتوني: "**معجم مصطلحات نقد الرواية**"، دار النهار للنشر، بيروت، ط:1، 2002، ص ـ ص:85 ـ 86.

حلاً للعقدة، أو إنهاء لمصائر الشخصيات بهذه الطريقة أو تلك؛ وبالتالي فهي (على سبيل الافتراض) بمثابة إجابة عن الأسئلة المعلقة التي تم تقديمها في الوضعية الابتدائية (La situation initial)، ومحصلة أخيرة لصيرورة حدثية بدأت وتطورت، وآن لها أن تقدم نتيجة ما للقارئ المتعطش لذلك.

وقد تكون هذه النتيجة عبرة للآخرين، وخلاصة تجربة في الحياة، يفترض أن يستفيد منها المتلقي في حياته العملية، ما دامت المعلومات والمؤشرات التي تقدم في مرحلة مبكرة من النص تنحو إلى تشجيع القارئ على تفسير الوقائع والأحداث على ضوء نتائجها، فالأمور كما يقال تأخذ بخواتمها.

أما بخصوص تصميم بنية الرواية التقليدية عموماً، فهو سلسلة من التركيبات الماهرة المؤدية - ببراعة - نحو هدف إستراتيجي هو: الحل. فالوقائع موضوعة ومرتبة في اتجاه نقطة ما بعد الذروة باعتبارها حدثاً رئيسياً وحاسماً، مع ضرورة إرضاء الروائي كل التطلعات المثارة في البداية، «واضعاً حدّاً للترقب، ومنهياً بشكل كلي الحكاية المحكية، بحيث لن يرغب [القارئ] في معرفة ما ستصبح عليه غداً الشخصيات الأكثر إثارة»[(1)].

ولقد ارتبطت الواقعية أساسا بالسرد (باعتباره سرداً لمجموعة من الأحداث الواقعية أو المتخيلة)، فمنه استمدت سلطتها

(1) جي دو موباسان: "الرواية"، ترجمة وتقديم عبد العالي بوطيب، مجلة: "نوافذ"، العدد العاشر دجنبر 1999، ص-ص:77- 78.

الإبداعية. كما أن السرد اعتبر المحور الأساسي للإنتاج الروائي في شكله الكلاسيكي الذي لاقى إقبالاً من طرف القراء الذين خضعوا لإغراءات خبر روائي تركيبي، يتكئ على معلومات بحجم الواقع الصغير.

فتعود القارئ على نمط معين من الروايات، جعله أسير هذا التقليد على مستوى تلقي العمل الروائي؛ لأن العادات القرائية التي كرستها الروايات التقليدية خلقت، على مر الزمن، ذوقاً معيارياً سائداً في الساحة الأدبية، بل بات هذا التقليد الأدبي سلطة لا بد من استحضار معاييرها الجمالية، قبل الشروع في الكتابة لدى العديد من هؤلاء.

وعلى هذا المنوال، غدا القارئ مدمنا على استهلاك نوع محدد من النهايات. ذلك أن طقس توقع النهاية، لدى قارئ الروايات التقليدية، يزداد ويتنامى كلما أبحر في عرض الرواية، من خلال استشراف ما ستؤول إليه الأحداث، وما ستنتهي إليه مصائر تلك الشخصيات. فما سيقدمه الروائي في نهاية عمله لن يخرج عما هو مألوف لدى القراء من نهايات نمطية، عادة ما كانت تتراوح ما بين نهايات مأساوية أو نهايات سعيدة.

هناك، إذاً، عناصر ثابتة تتعلق بالعقد الوثيق بين المتلقي والعصر – صورة المجتمع – في ترتيب صورة النص العامة والنهائية خاصة. وإذا كان ثمة خروج عن المعايير العامة لبنية الأفكار أو السلوك في المجتمع، فإن هذا الخروج يظل في دائرة التواطؤ القائم

بين الكاتب والقارئ في فترة معينة. الأمر الذي يوضح ارتباط القارئ بالتطورات التي تحدث في الواقع، والتي تنعكس في الأعمال الأدبية. فثمة توقع مسبق لدى قارئ أعمال كل من هيكل، وجبران، والمنفلوطي، وطه حسين، وتوفيق الحكيم...[1].

إنه نموذج القارئ الذي تشد الأحداث بخناقه، وتجعله يبتلعها بدون مضغ، ويقفز الصفحات لكي يصل أخيرا إلى النهاية التي يتلهف على معرفة ماذا سيحصل في نطاقها. ذلك أن اللذة التي تمنحها القراءة، يؤدي القارئ ثمنها بعد ذلك غالياً؛ فبجريه وراء الوهم، يفقد هذا القارئ انضباطه وتحكمه في نفسه، ويعيش فترة استلاب هذه الأحداث التي لا تهدأ حركتها الصاخبة إلا عندما تظهر نقطة الختام، فيتنفس أخيراً الصعداء!

من هنا نلفي أن تعامل الروائي التقليدي مع مفهوم النهاية لا يخرج عن شروط إنتاج الرواية/ المعيار. فمن أجل ذلك الغرض لا يتوانى الروائي عن توظيف العناصر التقنية الجاهزة في المحكي توظيفا قد يبدو أحياناً آليا، ومثال ذلك: «توظيفه لزمن الماضي البسيط، وضمير الغائب، وتبني التتابع الزمني وللحبكة (Intrigue) الخطية بدون شروط، والإصرار على حصول التوتر في كل حلقات العمل الفني في اتجاه نهاية ما»[2]. إلا أن ذلك لا يمنعنا

(1) إبراهيم السعافين: "جماليات التلقي في الرواية العربية"، مجلة: "فصول"، المجلد السادس عشر العدد الثالث، شتاء 1997، ص:100.

(2) Alain Robbe – Grillet : «**Pour Un Nouveau Roman**», Les Edition De Minuit, Collection,"Critique", Paris, 1961, p: 31.

من التساؤل عن طبيعة المواضيع التي تستدعيها النهاية في الرواية التقليدية، والتي تقود الروائي إلى تضمين روايته هذه النهاية أو تلك. فمن خلال التسلسل التعاقبي للأحداث السالفة، يكون لمنطق هذه الروايات نهاية متوقعة، مثلما تكون لها بداية شبه جاهزة.

وبالعودة إلى نماذج من الكتابات السردية التقليدية (شفوية كانت أم مكتوبة) تستوقفنا طبيعة النهايات التي كانت عادة ما تترجح ما بين النهايات المأساوية أو النهايات السعيدة، كمحصلة نهائية لما مر من الأحداث والوقائع، وتتويج لهذا المسلسل الحدثي، وهو ما كرسته الرواية التقليدية، ومعها الفيلم التجاري المصري على الخصوص في كثير من تحققاته الفنية.

1 ـ نهايات روائية سعيدة

عادة ما يميز منظِّرو جماليات التلقي بين نموذجين من القراءة، يسمى الأول: «القراءة الأفقية» «Lecture horizontale»)، أما نموذج القراءة الثانية فيوصف بـ:«القراءة العرضية» (Lecture transversale». ذلك أن طبيعة القراءة الأفقية تعتمد بالأساس على «انتظار القارئ المتلهف للنهاية» (أي: النهاية السعيدة « Happy End»). هذا الانتظار يكون مصحوباً كالعادة، بتورط جد قوي للقارئ في مجريات الأحداث وتطورها. وهذا ما يدرجه تودوروف ضمن عقدة الفعل (Intrigue d' action)، إذ إن السؤال الوحيد الذي يطرحه القارئ على نفسه هو كالتالي: «ما الذي حدث فيما بعد؟ وتنتظم العقدة حول المشكلة وحلها: القبض على اللص، واكتشاف

القاتل، والعثور على كنز. وهذه العقدة تكثر بالخصوص في آداب الجماهير»[1].

ففي هذه الحالة، يندمج المتلقي في شخصية ما، ويحل فيها على صعيد كل المستويات (الوجداني والنفسي والاجتماعي). يصل هذا الاندماج أقصى درجاته عندما يتعلق الأمر ببطل يتميز بمجموعة من الصفات المثالية: كالقوة والشجاعة والتضحية وغيرها. إنه نموذج «البطل ـ القوي والمسؤول عن أفعاله ـ الذي يقطع سلسلة من المخاطر، غير أنه يتغلب عليها. ويُكِنُّ له القارئ عاطفة يمتزج فيها الاحترام بالإعجاب»[2].

ولقد سادت القراءة الأفقية بالدرجة الأولى في نمط تلقي الروايات الترفيهية (Romans de divertissements) في الرواية العربية، وهي روايات لا يحتاج معها القارئ إلى بذل جهد ذهني كبير في القراءة، إذ عادة ما يتعرف القارئ ـ بواسطة تعوده على هذا النوع من الروايات ـ على المحطات الكبرى في البناء الروائي، وما عليه إلا أن يختصر الزمن والصفحات ليظفر، وبأقل جهد ممكن، بما يستجيب لأفق انتظاره، وما يرغب فيه ويتشوف إليه... هذا النموذج من التلقي يعمل ـ بطريقة غير مباشرة ـ على تعميم وتكريس نموذج

(1) Oswald Ducrot/Tzvetan Todorov: « Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage», Op.cit, p:380.

(2) Ibid., p:381.

«القراءة الكسولة»[1] (La leoture nonchalante) ، التي تعتمد - أساساً - على التلذذ بالمعلومات السطحية البسيطة (أحداث، مفاجآت، نهايات مثيرة ومدغدغة للشعور...)، في حين يتمُّ تغييب البنى الفنية العميقة التي قد تكون ثاوية خلف تلك السطور.

هذه العينة من القراء غالباً ما تنتخب نصوصاً سردية تشدُّ بخناقهم، وتجعلهم يشرعون في القراءة المتلهفة لمعرفة ما سيحدث، مدفوعين بفضول استباق نهاية الأحداث: ينتقلون من فقرة إلى أخرى، ومن ورقة إلى أخرى، ومن فصل إلى فصل. مقتنعين أشد الاقتناع بأن كل ذهاب يتبعه رجوع، وكل انفصال يتبعه اتصال، وكل سلوك شرير يقابله سلوك خير. يندمجون خلالها في الجو العام للرواية، إلى درجة قد ينسون أنهم يقرأون «رواية»؛ لأن هذه العينة من النصوص توهمهم بأنهم يعيشون في الحياة، أو يمرون بتجربة حية من تجاربها، وأن ما يقرأونه ليس مجرد ترادف جمل وتتابع فقرات من صنع خيال المبدع، بل لوحات فنية مستمدة من واقع حي، ونموذجاً لعالم بشري قائم، يتساكن فيه الناس، يتحابُّون كما يتصارعون. إنه باختصار شديد، عالم حقيقي منقول هذه المرة على الورق.

أما عن أسباب انتشار هذا النوع من النصوص السردية التي يستجيب لها جمهرة من القراء بكثرة. فقد ربط بعض النقاد بين النهايات السعيدة، وبناء الشخصية الروائية في الرواية المصرية. ففي

---

(1) J-L.Dumortier Fr. Plaznet: «Pour lire le récit», Edition J. Du culot, Paris Gembloux, 1986, p:25.

تحليله لنفسية الكاتب المصري، يصر عيسى عبيد على ضرورة التوقف أمام صفتين من صفات الشعب المصري، هما: الموقف المحافظ من الموروث، والاطمئنان للغد[1].

أما بالنسبة للصفة الثانية (وهي موضوع انشغالنا) التي تلقفها عيسى عبيد فهي صفة التفاؤل التي عادة ما تدفع الكاتب المصري إلى أن يختم روايته بخاتمة سعيدة، ولو جاءت سخيفة مضادة لسياق الرواية ولمزاج الأشخاص. ذلك أن هذا التفاؤل يمنع صاحبه من أن يصبغ روايته بلون الحزن القاتم، أو أن يجعل لها رنة مؤثرة عميقة تنفذ إلى القلوب فتدميها.

فكثيراً ما نقرأ روايات يتعمد فيها مؤلفها أن تكون نهايتها مأساة رهيبة، إلا أنه لا ينجح غالباً في وضعها، والسبب في ذلك «أن أخلاق الكاتب المصري المتفائل الناظر إلى الغد الغامض المخيف نظرة تتخللها الابتسامة والثقة تتسرب منه إلى شخصية أشخاصه، فتلطف من شدة أحزانهم، وتقضي على يأسهم، لأن للأمل شعاعاً قوياً يبدد ظلمات الحزن واليأس»[2]..

كما أن نسق الحبكة في روايات "التسلية والترفيه" غالباً ما كان يتأسس (أي النسق) على علاقة حب بين حبيبين مثاليين، تحول دون ارتباطهما العقبات، لكن تنتهي علاقاتهما باجتماع الشمل وبالوصال.

---

(1) أحمد إبراهيم الهواري: "نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر"، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1993، ص:150.

(2) المرجع نفسه، ص:151.

تلك هي الحبكة التقليدية لكثير من قصصنا الشعبي، ونموذجاً مفضلاً لدى عينة من القراء الذين كانوا يتهافتون على نموذج هذه الروايات، وحتى ما هو مترجم منها...

فعلى الرغم من عدم تحمس الكثير من الروائيين زمنئذ لما يسمى بـ: **«النهايات السعيدة»**، لكنهم كانوا يعتقدون أن القارئ يشعر بأن هناك أملاً ما في مستقبل أفضل، وبأن الشخصية الرئيسية قد اكتسبت شيئاً ذا قيمة من تجاربها. من هنا كانوا يستحضرون رهان أفق انتظار القارئ هذا قبل التفكير في وضع نقطة النهاية، وإلا سيخيب أفق انتظار قارئهم، وهذا ما لا يرغب في حصوله أي روائي في تلك المرحلة، ربما لأن القارئ كانت له سلطته الرمزية التي لا تقاوم!

فلا بد من التأكيد على مسؤولية القارئ والذوق العام في تكريس هذا النموذج من النهايات أو تلك. ذلك ما استنتجه جي دو موباسان في معرض رده على الكتاب الذين يستهدفون إرضاء ذوق الجمهور على حساب خصوصية الفن، وإشراطاته الجمالية. وقد أجمل موباسان مواصفات ورغبات هؤلاء القراء كما يلي:

« وإجمالا، فالجمهور مكون من مجموعات عديدة تصرخ فينا مطالبة:

(- واسوني.

- سلُّوني.

- أحزنوني.
- ابعثوا في الحنان.
- اجعلوني أحلم.
- أضحكوني.
- أرعبوني.
- أبكوني.
- اجعلوني أفكر).

باستثناء بعض العقول التي تطالب الفنان قائلة: «اصنع لي شيئاً جميلاً، في الشكل الذي يناسبك أحسن، حسب مزاجك الخالص»[1].

وهذا ما تنبه إليه الروائي محمد شكري، مؤكداً أن من مساوئ فشل بعض الكتاب هو أن مصيرهم يتقرر بما يختاره لهم نقادهم وقراؤهم. وهكذا لم يستطيعوا اكتساب شخصيتهم: «إنهم عيال على الأدب. فالموضوع يُملَى عليهم من هذه الفئة أو تلك»[2].

فقد كان بعض كتاب الرواية العربية يأخذون في الحسبان رغبة جمهرة قرائهم، مراعين في ذلك تقاليد القراءة التي باتت من بين

(1) جي دو موباسان: "الرواية "، ترجمة وتقديم: عبد العالي بوطيب، مجلة: "نوافذ"، العدد العاشر، دجنبر 1999، ص ـ ص:75 ـ76.
(2) محمد شكري: "غواية الشحرور الأبيض(تجربتي مع القراءة والكتابة)"، مطبعة: الأتوبيس، طنجة، ط:1، 1998، ص:102.

إكراهات الكتابة الروائية في فترة تاريخية معينة. فكان من اللازم على الروائي، من هذا المنظور، أن يستجيب لرغبات القارئ الذي يعلم سلفاً المصير المفرح لشخصياته الخيرة، والمصير المأساوي الذي ينتظر الشخصيات الشريرة. إلا أن الموت قد يمتد أحياناً إلى بعض الشخصيات الخيرة التي يضحي بها الكاتب لاستجلاب تعاطف القارئ، واستمالته ضد هذه الشخصية أو تلك. لكن الأهم هو أن تعود الشخصية الرئيسية سالمة غانمة.

ومن هذا المنطلق، يغدو القارئ مسؤولاً - بصورة غير مباشرة - عن هيمنة نهايات ما بعينها، وتكريسها كمعيار لجودة الرواية أو رداءتها؛ لأن عناصر الحبكة آنئذ تصبح معبأة بالكامل بما يرضي رغبات القارئ، وينسجم مع طقوسه التوقعية.

2 ـ نهايات روائية مأساوية

تتراوح «النهاية» عند أرسطو بين الموت والقتل، فهي نهاية مفجعة (Fin tragique)، ما دامت الغاية هي إثارة الانفعال والأسى، وتأجيج للعواطف الإنسانية. هذا الأمر يحصل في كل مرة «يكون فيها البطل ماهراً ـ ولكنه شرير ـ ويُخْدَع، وفي كل مرة يكون فيها البطل شجاعاً ـ لكنه ظالم ـ ويقهر...»[1].

والأصل في البطل التراجيدي الذي يلقى نهاية مأساوية ـ رغم

---

(1) أرسطو طاليس: "فن الشعر"، ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ،ص:53.

توافر مقومات البطولة في شخصيته ـ يرتد إلى مصيره الوجودي الذي تنخره جرثومة الخطيئة من الداخل. سواء تكاملت عناصر الخطيئة داخل نفسه أو سِيقَ إليها اضطراراً بإرادةٍ أقوى من إرادته كإرادة القدر أو بقوى أقوى من قوته؛ فالنتيجة واحدة في كل الأحوال. ذلك أن «الدورة التراجيدية[1] الطبيعية تتلخص في المراحل الثلاث المعروفة، ألا وهي: الجريمة والعقاب والغفران، أو الخطأ والكارثة ثم السلام»[2].

كما يورد تزفيتان تودوروف نموذج العقدة الميلودرامية (Intrigue mélodramatique)، التي تتمثل في سلسلة المصاعب التي تلحق بالبطل الضعيف الذي لا يستحق كل ما يحيق به من شرور، وما يلحقه من أذى، بحيث تنتهي الحكاية بفاجعة، جالباً بذلك عطف القارئ[3].. وهذا النموذج يشكل نقيض العقدة

(1) في التراجيديا لا خطيئة بغير قصاص، ولا خطأ بغير كارثة مهما تكن الدوافع والظروف، وإلا اختل قانون العدالة في الأرض وفي السماء، وفي التراجيديا، أيضاً، بعد العقاب يكون الغفران، وبعد الكارثة لا بد من حلول الأمل والسلام؛ لأننا نعلم أن الإنسان ليس مسؤولاً عن نقصه مسؤولية تامة.

ـ يراجع في هذا الصدد: كتاب: "دراسات في النقد والأدب" للويس عوض، منشورات المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت،ط:1، 1963، ص:85 .

(2) المرجع نفسه، ص:85 .

(3) Oswald Ducrot/Tzvetan Todorov: «**Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**», Op.cit, p:380.

المأساوية التي يكون فيها البطل ـ بطريقة ما ـ مسؤولاً عن مصيبته، لكنه لا يكتشف ذلك إلا فيما بعد، حينئذ يمر القارئ بعملية التطهير النفسي (Catharsis). فإذا كان البطل في نموذج العقدة الميلودرامية يثير عطف القارئ؛ فإنه في نموذج عقدة القصاص (Intrigue de châtiment) لا يثير (أي البطل) عطفاً من لدن القارئ، وإن كان هذا الأخير معجباً به في بعض صفاته «الشيطانية»، لتنتهي الحكاية عادة بفشل البطل في ما يروم إنجازه أو تحقيقه...»[1].

ولقد غدت النهاية في الرواية العربية التقليدية بعد مرحلة روايات: "التسلية والترفيه" خاضعة للمبالغات التراجيدية. وهو ما يمكن أن ننعته جنوحاً متعمداً إلى إعادة إنتاج ميلودراما روائية، نشأت وترعرعت في أحضان السينما المصرية أساساً، حيث يسجل لنا تاريخ الرواية العربية، بدءاً من الرواد وصولاً إلى كتاب "الحساسية الجديدة"، حضور هذا النوع من النهايات بدرجات متفاوتة ومختلفة.

وبالعودة إلى نهاية رواية: "زينب" لمحمد حسنين هيكل سنلفي أن نهايتها جاءت مثقلة بأجواء الفجيعة، ومفعمة بعناصر التصعيد المأساوي. يصف الكاتب على لسان سارده هذه الأجواء المأساوية: «وفي غرفة الموت جلس العجوزان إلى جانبي الفانية التي قلبت طرفها فردت على أمها أن ستبقى ابنتها لحظة على الأرض بعد.

(1) Ibid., p:380.

وعلى الباب جلس ممسكاً بيديه رأسه تنهمل دمعة اليأس من عينيه
وما عرفت إليها قبل اليوم سبيلا.

ثم طلبت زينب إلى أمها أن تأتيها بمنديل محلاوي موضوع في صندوقها وأخذته بيدها فوضعته على فمها، ثم على قلبها وكانت آخر كلمة لها أن يوضع المنديل معها في قبرها. وفي وسط الليل أقفلت عينيها وراحت إلى أعماق سكونها وارتفع صراخ العجوزين يعلن في الفضاء موتها»[1].

وتعود أسباب ظهور النهاية المأساوية، حسب رأي عبد المحسن طه بدر، إلى تأثر المؤلفين آنذاك بروايتين أجنبيتين، ظهرت ترجمتها كاملة سنة 1920م، وهما رواية: **"غادة الكاميليا"** للكاتب الفرنسي ألكسندر دوماس، ورواية: **"آلام فرتر"** للشاعر الألماني جوته. فالنهاية التعسة في هاتين الروايتين «كانت تتجاوب مع يأس المثقفين من أبناء الطبقة الوسطى، وعجزهم نتيجة لظروف البيئة عن ممارسة علاقة حب حقيقية تنتهي إلى نتيجة طبيعية في هذه الفترة...»[2].

وفي أحوال نادرة، كان الروائي العربي يستهدف وقتذاك مهاجمة العلاقة الغرامية التي تقفز على تقاليد المجتمع وطقوسه، والتي تستند - في اعتقادهم الشخصي - إلى تقاليد غربية مغايرة

---

(1) محمد حسنين هيكل: "زينب، مناظر وأخلاق ريفية"، مكتبة النهضة المصرية، ط:6، 1967، ص:335.

(2) عبد المحسن طه بدر: "تطور الرواية العربية الحديثة"، دار المعارف، مصر، ط:2، 1968، ص:170.

لمعطيات المجتمع العربي، حيث تصبح موضوع انتقاد شديد اللهجة من طرف المؤلف نفسه، إذ غالباً ما يتقصد المؤلف أن تكون النهاية مأساوية: جزاءً للحبيين على سلوكهما الذي لا يحترم تقاليد المجتمع الشرقي وعاداته.

وفي حالات أخرى، قد ينتهي الروائي بالحبيبين الخيِّرين إلى نهاية تعسة لكي يحمل القارئ على الغضب من أب ظالم قاس، أو من تقاليد متحجرة. لكن الكثير من الروايات «تجمع بين الحبيين الخيِّرين وبين الشخصيات الشريرة التي تمثل العقبات التي تقف في وجه الحبيبين، وينتهي الأخيار إلى نهاية طيبة، أما الأشرار فينتهون إلى نهاية سيئة»[1].

ويعقد محمد شكري مقارنات طريفة بين نهايات البطل الرومانسي ونهايات البطل الثوري في الرواية العربية. فقد يثور الرومانسي ضد الموت كفكرة، كقدر أو شقاء بشري... لكن ماذا عساه أن يفعل من أجل تغيير حدوثه؟ قد يندب حظ الإنسانية الخائب، لكنه لا يستطيع أن يقترح عليها مشروعاً عملياً. لهذا يكتفي بالرفض السلبي[2].

ولقد رأى محمد شكري في هذه الواقعة دليلاً يشهد على أن هناك ضرباً من الحالة المرضية في رؤية بعض الكتاب إلى العالم، من

(1) المرجع نفسه، ص:147.

(2) محمد شكري : "غواية الشحرور الأبيض (تجربتي مع القراءة الكتابة)"، مرجع سابق، ص:68.

خلال الانشغال بضعف الإنسان وفنائه بدلا من الاهتمام بمواطن قوته... ذلك أن الظاهرة الغريبة لدى الرومانسي هي أنه ينسب كل شيء إلى المرض الجسدي الذي يكبل نفسه، أما علته فسابقة على وجوده، ومن هنا سبب شقائه الأبدي.

لكن إذا سلمنا بأن الإصرار على الانشغال بالموت في نهايات بعض الروايات كان في بعض الحالات انشغالاً مرضياً، فإنه بالمقابل لا بد من القول: إن ما يسمى بالموقف «الصحي» ليس هو تجاهل الموت أو عدم أخذه بعين الاعتبار؛ لأن ذلك التصرف يعد حالة هروبية غير صحية ما دام الوعي بالموت هو إحدى الخصائص الأساسية للجنس البشري بوصفه نوعاً حياً يخضع لقانون كوني: الولادة والوفاة... أليس الوجود البشري منتهياً تماماً على هذا النحو بالموت؟ أي «أنه يصبح من المستحيل تماماً إدراك الوجود البشري لأن الموت ينهيه، بمعنى أنه يلغي وجوده بدلاً من أن يكمله»[1].

من هنا تغدو مأساة الرومانسي، من منظور شكري، في سعيه الحثيث إلى الموت، بشكل ما، فداء لتمرده على وجوده الفردي، أما الثوري فيجعل من موته هدف حياة الآخرين. الثوري يقول مع بدر شاكر السياب: "إن موتي انتصار..."، أما الرومانسي فيقول: «إن موتي خيبة...»!

فالبطل الرومانسي يتصور نفسه دائماً معذباً عذاباً مسيحياً،

(1) جون ماكوري: "الوجودية"، ترجمة عبد الفتاح إمام، سلسلة: "عالم المعرفة" (الكويت)، العدد 58،1982، ص:282.

لكنه ليس مسؤولاً عن عالمه المغلق مثل الحلزون في ثباته، فهو «يكتفي بهدهدة دمامل مشاعره دون أن يجرؤ على فصدها. يستعذب ألمه المازوخي. يتخيل نفسه مثل قربان هذا الكون: ميتافيزيقياً واجتماعياً. أما الغير، في نظره، فقد يجد خلاصه بسهولة»[1].

وفي هذا السياق، يتساءل الروائي السوري حنا مينه: هل هذه هي الواقعية؟ وقبل ذلك، هل هذا هو الواقع؟ أم أنها المراثي الرديئة التي تطوق أعناق الفقراء، وتصبح الأعناق، في حالة طوعية، ممدودة نحو هذه الاستيهامات، في انسحاق تام وعجز كامل عن المقاومة[*]؟

لقد قام «الأدب التقدمي» في الخمسينيات بدور يماثل دور

(1) محمد شكري: "غواية الشحرور الأبيض"، مرجع سابق، ص-ص :74-75.

(*) لا نعدم حضور هذه النهايات المأساوية في بعض روايات حنا مينه نفسه، حيث يقرُّ هذا الأخير بأن آثار هذه الرومانسية ذات المضمون المفجع ستظهر بشكل جلي في: "المصابيح الزرق". يقول في هذا المضمار: «رندة، حبية فارس، عملت في مستودع التبغ، ورائحة النيكوتين تؤذي الصحة، وهذا قادني، حبا بالمأساة، إلى البحث عن مرض خطير، وكان السل خطيرا آنذاك، فأصيبت رندة بالسل، وذهبت إلى مصح ضهر الباشق في لبنان لتموت بائسة، خاملة، غريبة. هكذا تمت «المأساة الاجتماعية» التي أردتها، لكنني رغبت ببعض الدموع أيضا، فأقمت لرندة مأتما... إلخ».
- حنا مينه: "هواجس في التجربة الروائية"، دار الأدب، بيروت، ط:2، 1988، ص:106

الأدب الرجعي، بتصوير الناس «خاملين، بائسين، منسحقين، يموتون، مثل فقراء الهنود في الطرقات، ويتكرم الإقطاعي أو البرجوازي، وهو يدخل داراً أو مطعماً أو صالة، بدفع الأجسام من طريقه، دون أن يصدر عنها رد فعل أمام قاتلها وممتهن كرامتها»[1].

إنها نموذج النهايات الميلودرامية التي تقوم على المصادفات والمفاجآت غير المنتظرة، وأن الإرادة الإنسانية مشلولة تماماً أمام ما يحيق بها من شرور وآثام، ولا دور لها في تشكيل حياة الفرد أو حياة المجتمع، وأن الإنسان ـ في النهاية ـ لا يملك أمام مصائب الدنيا إلا الدموع والآهات[2].

ولقد اعتبر البعض هذه الميلودرامية من أمراض الرواية العربية، إذا أضفنا إلى ذلك اعتمادها على«النماذج» أو «الأنماط الإنسانية» المكرورة، المتمثلة في علاقات غرامية غير متكافئة (غني وفقيرة أو فقير وغنية)، أو في حالة الفتاة المغرر بها، أو المراهقة الحالمة بدنيا مفارقة للواقع، فالنهاية تكون واحدة وهي موت البطل أو البطلة. كما أنه دائما يوجد في نموذج تلك الروايات، على حد تعبير حنا مينه، «هادم اللذات ومفرق الجماعات، ودائما لا بد من: "غادة كاميليا" ومن ابنة باشا تحب شاباً فقيراً، ومن ابن الفلاح

(1) حنا مينه: "هواجس في التجربة الروائية"، مرجع سابق، ص: 70.

(2) رجاء النقاش: "كلمات في الفن"، دار القلم، بيروت، ط:1، يوليو، 1971، ص:124.

يحب ابنة الباشا، تأثرا براوية: "زينب" لحسين هيكل وأضرابها»[1].

هذه الأنماط الفنية والجمالية أفسدت القدرة الفنية للروائي في لحظات من تاريخ أدبنا العربي، وجمدته جموداً خطيراً، صعب عليه الخروج من شرنقتها أو التخلص من قوالبها المكبلة. كما أن هذه الأنماط المكرورة من ناحية أخرى، تدفع الجمهور إلى التعود على الكسل العقلي الذي يشل قدرته على التفكير والفهم والتأويل. وكأن هذا النوع من الروايات لا يلقى إقبالاً إلا بين جمهور متخلف من الناحية العاطفية والثقافية على حد سواء. فسلطة هذه النمطية في النهاية لا بد أن تؤدي إلى تلفيق الرواية، ما دامت الشخصيات تقدم نفس الأدوار في أغلب روايات الرواد والرومانسيين.

ـ فما معنى إعادة إنتاج الشخصيات نفسها، والمصائر ذاتها، والانتهاء بنهايات تدور في فلك النهايات النمطية ذات الميسم المأساوي؟

إذا كانت روايات "التسلية والترفيه" تفعل ذلك، بسطحية وسذاجة ملحوظين، بل وكانت تجعل الشخصية المصرية أسيرة لأحزانها باستمرار، دون أن تساعدها على الخروج من أزماتها، أو تساعدها على أن تفهم هذه الأزمات فهماً صحيحاً، فإنه لم يعد من المهم اليوم أن يعطينا الكاتب «بداية جميلة أو نهاية قبيحة». فقد تكون البداية جميلة، لكن النهاية ربما لا يمكن إنقاذها. وحسب

(1) حنا مينه: "هواجس في التجربة الروائية"، مرجع سابق، ص:107.

محمد شكري فإن «كل إقحام أو افتعال لا يخدمان إلا ذوي النزعة الديماجوجية والمشاعر المريضة. ذلك أن الإنسان لم يجئ إلى هذا العالم ليتغنى بالجمال المطلق، ويكسب المحبة المجانية إلا وسط الأغبياء الذين يرتجفون أمام الحقيقة المرعبة»[1].

أما كتاب الرواية الواقعية وعلى رأسهم نجيب محفوظ، فلم يتجاوزوا في جل أعمالهم نموذج النهاية المأساوية (وسنفصل في الأمر لاحقاً)، لكن هذه المرة انطلاقاً من موضوعات لا تتوقف عند حدود العلاقة العاطفية وكفى، بل قد تكون النهاية المأساوية ذات طابع سياسي أو أخلاقي أو اجتماعي.

حتى الرواية الفلسطينية ذات الحس الحماسي والتعبوي والسياسي لم تسلم من لوثة النهاية المأساوية. وتجدر الإشارة إلى نموذج نهاية "رجال في الشمس" (1963) لغسان كنفاني، وهنا سيتوقف القارئ طويلاً أمام النهاية المفجعة التي وضعها كنفاني لشخصياته الثلاثة (أبو قيس/ العجوز، أسعد/ الشاب، مروان/ الصغير) الهاربة من أرض الوطن إلى الجنة الموعودة (الكويت)، بفعل تداخل العديد من الأسباب. إلا أن وطأة الفقر والفاقة والقمع التي هرب منها هؤلاء تفوق حجم المأساة التي انتهت إليها حياتهم، إذ سيضع غسان كنفاني شخصياته في قبضة أبي الخيزران (محارب فلسطيني قديم مهزوم) الذي سيتولى مهمة

(1) محمد شكري: "غواية الشحرور الأبيض"، مرجع سابق، ص ـ ص: 14 ـ 15.

تهريبهم في خزان المياه (صهريج) يقوده لحساب ثري كويتي، لينتهي بهم مطاف الرحلة الجهنمية في جوف الخزان الملتهب بدون أن يسمع لهم صراخاً ولا حتى أنيناً.

من هنا نستطيع القول: إن نهاية "رجال في الشمس" تمثل ذلك الصوت الفلسطيني الذي ضاع طويلاً في خيام التشرد، والذي يختنق داخل عربة يقودها خصِيٌّ، ويقود الجميع إلى الموت. وبتعبير آخر: فالرواية تمثل إطاراً رمزياً لعلاقات متعددة تتمحور حول الموت الفلسطيني، وضرورة الخروج من شرنقته باتجاه اكتشاف طاقات الفعل التاريخي، أو البحث عن هذا الفعل انطلاقاً من طرح السؤال البديهي الذي طالما ردده أبو الخيزران في نهاية الرواية ولكن بدون جدوى: «لماذا لم يدقوا جدران الخزان؟ (...)

- لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقولوا؟ لماذا وفجأة بدأت الصحراء كلها تردد الصدى:

لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقرعوا جدران الخزان؟ لماذا ؟ لماذا؟ لماذا ؟»[1].

وقد امتد هذا النوع من النهايات (المأساوية) إلى أزمنة قريبة منا (نهاية التسعينيات). كان ذلك موضع مناقشة وعتاب من جبرا إبراهيم جبرا، في سياق رده على عدد من الأدباء الذين راسلهم بشأن بعض أعمالهم الروائية والقصصية.

---

(1) غسان كنفاني: "رجال في الشمس"، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت (ب. ت)، ص:93.

فعند اطلاعه على المجموعة القصصية لليلى عثمان الموسومة بـ: "حالة حب مجنونة"، وبالضبط لدى تعليقه على قصة: "طابور الخبز"، لم يخفِ جبرا إبراهيم جبرا اعتراضه على خاتمة هذه القصة المأساوية. يستطرد جبرا إبراهيم جبرا قائلاً: «إنها تجربة حقيقية، عزيزة، تأتينا بامتلائها الحبي عن طريق عبقرية القص لديك. ولكن، ولكن! ماذا فعلت يا ليلى! لماذا، لماذا بحق السماء، كان على الأعرج الرائع أن يموت سحقاً تحت العجلات الجنونية؟ (...)، لقد غدت النهاية صدمة فاجعة (...)، تمنيت لو أنك جعلته يأتي إلى السيارة من خلال الازدحام الماحق، ويعبر لك عن فرحة لقائه بعد الغياب الطويل، وتتركين في قلبه «النبتة الوردية» وهي تنمو، إلى أن يقول لك متأسفاً، متألماً، وهو يكاد يبكي (من عشق لا يستطيع البوح به): «سيدتي أنا مضطر إلى مغادرة الحولي. لن تريني بعد غد». أو شيئاً من هذا القبيل، وأبقى أنا القارئ الذي ملكت عليه قلبه وخياله، في وهج تلك المتعة السرية الغامضة، التي هي من أعز ما لنا في الحياة، تمنيت لو أنك تغيرين النهاية، وتجعلين هذا الذي أعطى من ذاته، كما قال جبران، يعطي من ذاته لآخرين، أو أخريات، في مكان آخر أيضاً (...) هل كتب على الحب أن يكون دائماً فاجعاً؟

ولكن لعالك أنت المحقة في عالم تلخصه، ربما على أفضله، حالة حب مجنونة، وتبقين أنت الرائية والحكيمة، الملأى بالحزن على وقوع البشر وهم في أجمل عواطفهم ضحية رعونة القدر وحماقته، مهما فعلوا...»[1].

---

(1) جبرا إبراهيم جبرا: "معايشة النمرة وأوراق أخرى"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط:1، 1992، ص-ص:221-222.

هذا الحديث النقدي من لدن جبرا إبراهيم جبرا، نجد له أكثر من تحقق في منجزه الروائي، وذلك من خلال نموذج الحوار الذي دار بين شخصية علاء (الكاتب) ونجوى (صديقته)، في روايته التي كتبها، باشتراك مع عبد الرحمن منيف، بعنوان: **"عالم بلا خرائط"**[1]. فقد اعترضت نجوى بشدة على طبيعة النهايات المأساوية التي يتقصدها علاء في نصوصه الروائية، وتعتبر ذلك من عيوب الكتابة لديه. تخاطب نجوى علاء مستفهمة:

«ـ علاء، لماذا جعلت سلوى تنتحر في روايتك؟».

ويحاول الكاتب الرد على تساؤلها هذا لكنها لا تمكّنه من ذلك، لأنها كانت تمتلئ فجأة بنوع من الغيظ الذي يجعل من هذه النهاية مدانة من طرفها على الرغم من كل التبريرات التي قد يقدمها الكاتب في هذا الشأن لتضيف بحدة:

«ـ هل المخلوقات البشرية بالنسبة للروائي مجرد دمى يحركها، ويرسم لها المصائر كما يشاء؟».

هذه التساؤلات الصادرة عن شخصية نجوى حول طبيعة النهاية المأساوية، وما تقدم به الكاتب من تبريرات، تجعل هذا الأخير في حيرة من أمره، وفي حالة من التخبط والارتباك حول مدى اقتناعه بجدوى هذه النهايات، وهو ما أشار إليه جبرا نفسه ـ

(١) جبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف: "عالم بلا خرائط"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1982، ص:137.

كما رأينا ذلك من قبل ـ وهو بصدد قراءته لأعمال هؤلاء الأدباء الذين راسلوه في شأن إبداعاتهم القصصية والروائية.

نستنتج من كل ما سبق، أن نهاية كل رواية تشكل دوماً مأزقاً حرجاً للكاتب الذي يجهد نفسه لوضع نهاية مناسبة لروايته، أثناءها تتعدد أنواع النهايات ما بين نهايات سارة: زواج، انتصار، عودة ظافرة، وهذا في حالة تحول الشخصية تحولاً إيجابياً، وأخرى مأساوية: موت، انهزام، فقدان، وذلك في حالة التحول السلبي التي ينتهي إليه مآل البطل. كما قد يقترح علينا الروائي حلاً مفتوحاً أو خارجاً عن المألوف. وكلها صيغ ختامية تختلف باختلاف النصوص الروائية، وكذا باختلاف الحساسيات الفنية التي تشكل خلفية كل كاتب على حدة.

وعلى الرغم من ذلك، فإن هناك من القراء الذين يفضلون النهايات السعيدة كما رأينا مع روايات "التسلية والترفيه"، في حين نجد أن هناك أيضاً من يرغبون في قراءة روايات بنهايات مأساوية، ما دام هذا النوع من النهايات، من منظورهم الخاص، أكثر قدرة على حفر شواهده في صدورهم ، لأن هذه النهايات ببساطة: نهايات يصعب أن تنسى!

الفصل

الأول

1

البناء المعماري الهرمي في الرواية العربية

(نموذج نهايات روايات نجيب محفوظ)

في البداية لا بد من التأكيد أن كل عمل روائي يتطلب هيكلة محكمة لبنائه العام، وتصميماً دقيقاً لعناصره، وبموجب هذا التصميم يتحقق قيد الانسجام والاتساق والتلاحم بين مفاصل النص الروائي وأجزائه. فأمر الكتابة الروائية شبيه بوضع معمار أو هيكل عام للكيفية التي يتم وفقها بناء العالم الروائي بناءً محكماً، بدءاً من نقطة البداية حتى النهاية.

وتشكل الحكاية ـ باعتبارها مجموعة من الأحداث المتسلسلة التي لها بداية ولها نهاية ـ العمود الفقري في الرواية التقليدية، ذلك أنها تضطلع بوظيفة مركزية تتجلى في تنظيم مختلف مكونات النص السردي، وتحدد مختلف مستويات بنائه. ومهما تولدت بنيات هذه الحكاية، أو تعددت الوظائف الفرعية تظل هذه الوظيفة المركزية لهذه الحكـاية المحكمة البناء، التي قـد نـنـاها تحت تـأثير تشابك

الأحداث وتشعب بنيات حكائية عديدة تنأى بنا عن الحكي الأول، هي التي توجه النص الروائي نحو نهايته والتي تكون تحقيقاً لتلك الوظيفة، واستكمالا لمختلف الحلقات التي تشكلت منها منذ البداية.

فالحكاية المحكمة البناء، والمؤسسة على وضعية أولية، عقدة، وحل، تعدُّ بؤرة العمل الروائي؛ فهي التي تحدد معماريته، وبناءه، وتوجه حبكته، كما تضمن تماسك جزئياته، وانسجام وترابط مختلف عوالمه. لكل هذه الاعتبارات يدخل القارئ عالم القصة محاولاً ـ لا شعورياً ـ الإمساك بالخيط الناظم الذي يوجه قراءته، ويحدد أفق انتظاراته وتوقعاته.

يمكن أن تقدم إلينا بدايات هذه الحكاية في النصوص السردية التقليدية في مطلع الحكي، وهي التي تحدد، تبعاً لذلك، خطية

الأعمال السردية ذات البناء التقليدي بصورة عامة، والأعمال ما قبل الروائية (الحكاية الشعبية على سبيل المثال) بكيفية خاصة. كما يمكن أن «تتخذ لها موقعاً في منتصف العمل السردي أو في نهايته تخصيصاً، كما نعثر على ذلك في العديد من النصوص الروائية التي تُخَطَّبُ فيها القصة بطريقة لا خطية»[1].

وبالعودة إلى روايات نجيب محفوظ، فإننا سنلفي ـ لا محالة ـ تميُّزاً في طبيعة نهايات بعض رواياته، وذلك التميز يمثل ـ من وجهة نظرنا ـ خاصية من الخصوصيات الفنية التي تميز نجيب محفوظ عن غيره، وفهمنا لطبيعة نهايات بعض رواياته هو مؤشر فني مهم، من خلاله ندرك رؤية الكاتب لحركية المجتمع، وكيفية فهمه للأحداث، وطبيعة تطور شخصياته، والمصير الذي تؤول إليه.

من هذا المنطلق، لا يمكن إغفال أهمية منطق بناء الأحداث وانسجامها، وعلى الأخص عندما يتعلق الأمر بكاتب كبير مثل نجيب محفوظ، حيث يلعب المعمار الفني في رواياته دوراً مركزياً في التعبير عن أفكاره. من هنا نشدد على أن قيمة الأحداث في روايات محفوظ لا تستمد من ذاتها فحسب، وإنما يسهم في تحديدها موقعها على خريطة الرواية بالنسبة لغيرها من أحداث سابقة وأخرى لاحقة، والطريقة التي تتم بها عملية الربط هاته[2].

---

(1) سعيد يقطين: "دون كيخوطي والأسطورة الشخصية"، مجلة: "ثقافات"، (جامعة البحرين)، العددان: 15/ 16، السنة 2005، ص:46.

(2) يعتبر الناقد السينمائي هاشم النحاس أن كل حادثة في الرواية «مثلها مثل الخط في اللوحة الميلودية، أو اللحن في المؤلفة الموسيقية. وكما أن قيمة =

1 - النهايات المأساوية في روايات نجيب محفوظ

إن المتتبع لأعمال محفوظ السردية، لا بد أن تستوقفه ظاهرة النهاية المأساوية في أغلب رواياته. حيث تتفرع هذه النهايات المأساوية إلى نوعين رئيسين، يستمدهما نجيب محفوظ من صميم الوجود الإنساني بصفة عامة. أما النموذج الأول: فيتجسد في مأساة الإنسان الاجتماعية (علاقة الفرد بالجماعة، بالمحيط، وبالبيئة التي تحتضنه)، في حين يتحقق النموذج الثاني في مأساة الإنسان الوجودية (علاقة الفرد بكل ما هـــو وجـــودي، فلسفي، وميتافيزيقي). مع إلحاح خاص من لدن الروائي على سلطة مأساة الإنسان الاجتماعية النازلة بثقلها في معظم رواياته. ذلك ما يؤكده صاحبا كتاب: "**في الثقافة المصرية**" من منظور أيديولوجي لا تخطئه العين (النقد الأدبي الاشتراكي). فكل من يقرأ نجيب محفوظ سيدرك تمام الإدراك أنه قد «عاش هذا النوع من الحياة، وفهمه وأدرك في أعماق أعماقه سخفه ونفاقه، والنهاية الفاجعة التي تصادف البرجوازية في مصر، حين تخرج لتبحث عن حل فردي

= الخط أو النقطة، أو اللون في اللوحة لا يحددها الخط وحده أو النقطة أو اللون في حد ذاته، وإنما يشترك في تحديدها كذلك الخطوط والنقط والألوان المصاحبة في اللوحة وعلاقاتها المكانية ببعضها، وكما أن قيمة اللحن في المؤلفة الموسيقية لا يحددها مدى عذوبته الذاتية وحدها وإنما يشارك في تحديدها كذلك الألحان الفرعية المصاحبة...».

- هاشم النحاس:"**نجيب محفوظ على الشاشة**"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975،ص:110 .

لتناقضاتها»[1]، بعيداً عن الحل الاجتماعي العام: هذه النهاية هي الكارثة.

وتلك المأساة تنعكس على طبيعة المتلقي الذي ينفعل انفعالا حاداً بنظير هذه النهايات، «ومن هنا يخرج كل قارئ لنجيب محفوظ والغم يملأ قلبه، والضيق يسيطر على مشاعره، واليأس (أو ما يشبه اليأس) يجري في دمه»[2].

ونستطيع رصد نظير هذه النهايات في روايات محفوظ، تمثيلاً لا حصراً، على النحو التالي:

- موت عباس الحلو المثير للشفقة في "زقاق المدق".
- موت نفيسة منتحرة في "بداية ونهاية".
- استشهاد فهمي في "بين القصرين".
- احتضار أمينة في "السكرية".
- موت رشدي عاكف في "خان الخليلي".
- مقتل سرحان البحيري في "ميرامار".
- مصرع الطفلة في "ثرثرة فوق النيل".

وعلى ما يبدو، فإن خصوصية رؤية محفوظ للحياة تكمن في

---

(1) محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس: "في الثقافة المصرية"، دار الأمان، الرباط، ط :2، 1988، ص:86.

(2) المرجع نفسه، ص: 106.

اعتبارها مأساة، وهذا ما تجسده نظرته إلى الوجود، والزمن، والمصير الإنساني الذي ينتهي بمأساة الإنسان العظمى، ألا وهي: الموت، أو لحظة خروج الإنسان من الحياة عبر بوابة الموت المشرعة.

وقد أثار ذلك الملمح تساؤلات عديدة بخصوص هيمنة هذا النوع من النهايات على روايات نجيب محفوظ، وذلك ما يبرر أهمية طرح التساؤلات التالية:

- ما الدواعي في تردد هذه النهايات بكثرة في أعماله؟
- ما علاقة هذا النوع من النهايات برؤية الروائي للعالم؟
- هل لهذه الرؤية المأساوية علاقة ما بما كان سائداً في المجال السينمائي آنذاك؟

انتبه الناقد غالي شكري إلى ظاهرة هيمنة الحزن العميق، والأسى العنيف، والقتامة الممعنة في السواد في روايات نجيب محفوظ، فحمل له هذه الملاحظة بالذات، حيث جاء تعليقه عليها على النحو التالي: «ما دامت الحياة تنتهي بالعجز والموت فهي مأساة. بل إن تعريف المأساة لا ينطبق على شيء كما ينطبق على الحياة. وقد نرى هذه المأساة مبكية، وقد نراها مضحكة، وقد نراها مضحكة ـ مبكية، ولكنها على أية حال مأساة (...)، وهذا ما يبرر تأكيدنا على مآسي المجتمع، إذ إنها مآس يمكن معالجتها»[1].

---

(1) غالي شكري: "مذكرات ثقافة تحتضر"، دار الطليعة ـ بيروت، ط:1 ، 1970، ص: 271.

أما شخصيات نجيب محفوظ التي تلقى مصيراً تراجيدياً، فيصفها رجاء النقاش بأن جرثومة القلق مولودة معها، تحملها في داخلها أينما سارت، وفي جميع المواقف والتجارب التي تتعرض لها. وهذا النوع من الشخصيات «لا بد أن يكون شخصية قوية ممتازة غير عادية... فالشخصية العادية لا تعرف هذا القلق الكبير المدمر. إن هذا النوع من القلق مرض لا تتعرض له إلا الشخصيات المتفوقة، التي لا ترضى بالقليل والتي ترفض الحياة السهلة»[1].

ويكفي أن ننتخب هنا بعض النماذج الدالة على ذلك لتكون مثالاً على طبيعة هذا النوع من النهايات، التي يزداد فيها طقس توقع النهاية المأساوية قبل وقوعها، من خلال مؤشرات متعددة مبثوثة في مفاصل نهاية الرواية. فهذا الشيخ درويش، في رواية "زقاق المدق"، يعلق على أول مقابلة بين عباس الحلو وحميدة بالقول التالي: «لا تمش بلا طربوش! احذر أن تعري رأسك في مثل هذا الجو، في مثل هذه الدنيا فمخ الفتى يتبخر ويطير، وهذا أمر معروف في المأساة ومعناه بالإنجليزية Tragedy، وتهجيتها T.R.A.G.E.D.Y»[2].

ذلك أن ابن البلد الفقير، الذي أراد أن يبني مستقبله مع حميدة، ولم يجد أمامه طريقاً إلا أن يعمل في «الأورنس» وهو معسكر

---

(1) رجاء النقاش: "**أدباء معاصرون**"، كتاب الهلال، (ب. ت)، ص ـ ص: 194 ـ195.

(2) نجيب محفوظ: "**زقاق المدق**" دار القلم، بيروت، (ب. ت)، ص:240.

للإنجليز، بغية توفير المال الكافي الذي يرجع به إلى الزقاق للزواج من محبوبته حميدة. ولما عاد عباس الحلو، ستسوقه الصدفة إلى الحانة التي أصبحت تعمل فيها حميدة كراقصة، فإذا به يراها في جلسة شاذة بين نفر من الجنود الإنجليز، فطار صوابه وفارت الدماء في عروقه، واندفع إلى الحانة كالمجنون، ثم دارت المعركة بينه وبين الجنود، فجرح ثم مات وبقيت حميدة[1].

ومن النهاية/ الموت إلى النهاية التي يختلط فيها هول الموت بطعم الرحيل عن الحي، حيث ينتهي المطاف بأسرة أحمد عاكف بموت رشدي عاكف الابن الشاب، بعد صراعه المرير مع مرض السل. مات رشدي الابن، وستضطر بعدها الأسرة إلى الرحيل عن حي خان الخليلي، وهي تجتر ذكريات حالكة عن هذا الحي.

يسترجع الأب في هذا الجو الحزين شريط الذكريات: «فيجري أمام ناظريه التاريخ الذي كتبته الليالي متتابعات حتى هذه الليلة بمداد الأمل والحب والألم والحزن.

---

(1) يذكر رجاء النقاش أن «فيلم "زقاق المدق" قد غير نهاية الرواية حين نقلت إلى فيلم سينمائي، وجعل حميدة نفسها تموت... وهو تغيير خاطئ إلى أقصى حد ـ على حد تصور النقاش ـ فلم تمت حميدة «لأن مصر لا تموت، وإنما كانت تمر بفترة انهيار وانحراف، وكان يدافع عنها شاب فقير لم يوفق في الدفاع، مثل هؤلاء الذين فجروا القنابل وقاموا بالاغتيالات الفردية للإنجليز وعملائهم...».

– انظر رجاء النقاش: "أدباء معاصرون"، مرجع سابق، ص: 95.

وهذه الليلة الأخيرة. وغداً يبيت في دار جديدة، في حي جديد، مولياً الماضي ظهره..

الماضي بما أحدث من أمل وما خيب من رجاء..

فالوداع يا خان الخليلي..»[1].

لهذا السبب اعتبرت «الحبكة» **(Intrigue)** روح الرواية التقليدية؛ لأنها تقوم على حوادث مترابطة، وتسير في خط مستقيم حتى تبلغ غايتها. فهي، بالتالي، سلطة أساسية في النص التقليدي، يلوذ بها الروائي، عن وعي أو غير وعي، لينظم برنامجه السردي وفق خطة صارمة، تحرص كل الحرص على أهمية كل من البداية والنهاية كمحطتين أساسيتين في إطلاق دينامية الحكي أو إغلاقه[2]. وذلك ما يفسر لنا إصرار محفوظ على إنهاء روايته **"زقاق المدق"** بالصيغة الختامية التالية: «ويوماً رأى الشيخ درويش عم كامل وهو يمازح الحلاق العجوز.

---

(1) نجيب محفوظ: **"خان الخليلي"**، دار القلم، بيروت، ط:1 ،1972، ص: 223.

(2) في القليل من الحالات، يصدم محفوظ قارئه بنهايات مفتوحة، لا يضع خلالها السارد حداً لتسلسل الأحداث والوقائع، وخصوصاً في رواياته الرمزية. ففي نهاية: **"ثرثرة فوق النيل"** يصف السارد شخصيته الروائية في وضعيته النهائية على النحو التالي: «فقبض على غصن شجرة بيد وعلى حجر بيد وتقدم في حذر وهو يمد بصره إلى طريق لا نهاية له».

- نجيب محفوظ: **"ثرثرة فوق النيل"**، دار القلم، بيروت، ط:1، 1972، ص:223..

فهتف وهو يرفع رأسه إلى سقف القهوة:

وما سمي الإنسان إلا لنسيه ولا القلب إلا أنه يتقلب

فتجهم وجه عم كامل، وانطفأ لونه، واغرورقت عيناه، ولكن الشيخ درويش هز منكبيه استهانة، وقال وعيناه لا تزالان شاخصتين إلى السقف:

من مات عشقاً فليمت كمداً لا خير في عشقٍ بلا موت

ثم وَحْوَحَ متنهدا، واستدرك قائلاً:

«ـ يا ست الستات، يا قاضية الحاجات، الرحمة يا آل البيت، والله لأصبرنَّ ما حيت، أليس لكل شيء نهاية؟ بلى لكل شيء نهاية.

ومعناها بالإنجليزية (End)، وتهجيتها E.N.D»[1].

إنها صيغة ختامية لا تخلو من تأثير سلطة الثقافة السينمائية، وجاذبيتها. نهاية تهدف إلى توهيم القارئ بأنه ـ وهو يتابع فصول الرواية حتى النهاية ـ كان يشاهد فيلماً سينمائياً أجنبياً.

وهنا يعتبر البعض أن هذه العينة من الأفلام تدخل في نطاق ما يسمى بـ"صناعة الكذب المنظم"، وهو حال جيل من السينمائيين الأمريكيين الذين ظلوا يرددون في سيناريوهاتهم مواضيع مكرورة أو شبه نمطية مفادها: أن المرأة التي تخون زوجها (أو العكس: الرجل الذي يخون زوجته) لن تجد السعادة أبداً. وأن كل رجل كان

(1) نجيب محفوظ :"زقاق المدق" دار القلم، بيروت،(ب. ت)، ص:240.

له ماضٍ في شبابه يفقد فيها بعد الفتاة الوحيدة التي أحبها بصدق، وأن كل إنسان «يخرج عن القوانين الموضوعة أو القوانين الإلهية لا بد وأن يموت أو يذهب إلى السجن أو يتحول إلى ناسك، أو أن يعيد المال الذي سرقه، قبل أن يهيم على وجهه في الصحراء»[1].

إنه التوجه السائد في كتابة الرواية العربية على طريقة السيناريوهات، ذلك ما يجليه الحضور الضمني لبنية الفيلم السينمائي المصري، وتيماته المفضلة من المنظور الميلودرامي الذي ساد مدة من الزمن في السينما المصرية، والذي كان له التأثير الفعال على الكتابة السردية عموماً، والروائية على وجه الخصوص.

إن النتيجة التي نريد إثباتها هنا، هي أن الرواية المحفوظية كانت تسعى جاهدة إلى تقوية الحبكة الروائية التقليدية، انطلاقاً من حرصها الشديد على خطية السرد وتعاقبه. كما أن هذه الحبكة في أغلب رواياته هي التي تحمي السرد من كل اختلال أو انزلاق خارج النظام الذي تفترضه الرواية. وعليه، تبدأ الرواية بفكرة عامة، تهيئ الأذهان والأجواء لوقوع الحدث، بعدها تتناسل الأحداث وتتعقد، لتنتهي إلى حل ينسجم ورؤية محفوظ إلى العالم. وهذا ما سنتحقق منه بكثير من التفصيل، من خلال دراستنا لنهاية روايته الشهيرة: "**بداية ونهاية**".

(1) هاشم النحاس: "**نجيب محفوظ على الشاشة**"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975، ص:240.

2 - نموذج النهاية المأساوية في رواية "بداية و نهاية"

يوحي عنوان رواية نجيب محفوظ: "بداية ونهاية" للقارئ بضرورة الوقوف ملياً على ثنائيات ضدية يزخر بها هذا النص (بداية/ نهاية، حياة/ موت، غنى/ فقر، طموح/ إحباط، كرامة/ وضاعة، حب/ كراهية...)، ذلك أن طريقة عرض هذه الثنائيات جاءت وفق منطق سردي خطي متصاعد، ينفتح في البداية (الاستقرار في مكان جديد بعد موت الأب) وينغلق في النهاية (انتحار نفيسة).

وتسمح البنية الفنية لهذه الرواية لصوت الروائي بالامتداد أفقياً، ليطاول الكثير من عناصر الواقع الذي قد يرثيه أو ينتقده. ويجلس على أطراف النهايات، مترقباً ـ في لحظة يأس ـ موت الشخصية موتاً تراجيدياً.

هكذا تعلن البداية عن وضعية أولية شبه نمطية في الحكي التقليدي بصفة عامة، وتتجلى في تيمة «الفقد»، إذ تفقد الأسرة معيلها، ويتم إبلاغ خبر الوفاة المفاجئ للأب لكل من الابنين: حسنين وحسين أثناء وجودهما في المدرسة. أما النهاية فقد كانت مأساوية بكل المقاييس، حيث يضبط بوليس الآداب نفيسة (أخت حسنين) في أحد أوكار الدعارة، ثم يبلَّغُ هذا الأخير بالخبر من طرف البوليس، وينتقل إلى عين المكان ليكون وقع ما جرى مهولاً، نتيجة شعوره بالعار والفضيحة.

فبعد مغادرتها مركز الشرطة، كانت نفيسة تشعر بانهيار

شامل، ولم يكن لها من خيار آخر ـ والحالة هذه ـ إلا أن تضع حداً لحياتها. فقد رمت نفيسة بنفسها من أعلى جسر إمبابة بالزمالك، تحت أنظار حسنين، الذي نصب نفسه في تلك اللحظات الاستثنائية من عمر ما جرى قاضياً ومشرفاً على تنفيذ الحكم. وبعد هذا الحدث المروع الذي كانت ضحيته نفيسة، سيقف حسنين عارياً أمام نفسه، ليقاضيها، حيث ارتفق السور عائدا إلى الجسر، جسر النهاية.

إن مضمون النهاية في "بداية ونهاية" ليس غريباً عن أغلب نهايات روايات محفوظ التي غالباً ما يتم تصميمها على هذه الثنائيات الضدية (حياة وموت، طموح وانهيار، خير وشر)[1]. فالنهاية تضع، من منظور محفوظ، حداً لتطور الأحداث والوقائع، وتوقف تسلسلها في الزمان، وتحكم عليها بالتوقف الفوري في نقطة معينة لا تنفتح بعدها الصيرورة الحكائية إلا في حالة ارتباط رواية بأخرى برباط ما، وهو ما نلمسه بوضوح في "الثلاثية" التي تجعل

---

(1) إلا أن هذا لا يعني أن محفوظ لم يستثمر أنواعاً أخرى من النهايات في رواياته، فنهاية "أفراح القبة" يمكن أن ندرجها في سياق النهايات السعيدة. يقول نجيب محفوظ على لسان سارده: «وعندما ترامت بعيدا تذكرت الرسالة ولكن أدركت أيضا أن قد فات أوان استردادها. قلت لنفسي لا يهم، وما يهم في هذه اللحظة إلا الإمعان في السير. ليكن من شأنها ما يكون. ولتكن العاقبة ما تكون. ذروة النشوة تتألق على جسد عراه الإفلاس والجفاف، ولكن تنطلق إرادته بالبهجة المتحدية».

– نجيب محفوظ: "أفراح القبة"، دار مصر للطباعة، ط:2 ، 1983، ص:181.

من مقتل فهمي نهاية الجزء الأول من: "بين القصرين"، لتأخذ الأحداث مجراها الطبيعي بعد ذلك في الجزء الثاني ("قصر الشوق")، حتى نهاية أحداث الجزء الثالث بعنوان "السكرية" التي تغلق بحادث مأساوي، هو احتضار أمينة/ الأم.

وقد أثير جدل كبير حول النهاية التي وضعها نجيب محفوظ لرواية: "بداية ونهاية"، حيث اتهم ـ كما سبق القول ـ بالتشاؤم والقسوة على شخصياته. فبالنسبة إليه لم تكن تلك نظرة تشاؤمية منه، ولكنه أراد التنبيه إلى خطر هذه المشكلة، وكذا كسب عطف القارئ على مآل هذه الشخصيات، وشفقته على مصيرها الكارثي، والدليل على ذلك اعترافه بأن أبطال الرواية كما عرفهم في الواقع، اختلفت مصائرهم تماماً عما جاء في نهاية هذه الرواية[1].

في هذا السياق، يصرح محفوظ في أحد حواراته بما يلي: «عرفتهم في طفولتي وهم يخوضون مشاق نشأتهم الصعبة، ثم انتهوا بعد ذلك جميعهم نهايات ناجحة. وفكرت أول الأمر أن أكتب عنهم هذه الرواية بأسلوب كوميدي مضحك (...) وقد كانت حياتهم ـ وخصوصاً بعد نجاحهم ـ حافلة بما يضحك. ولكني عندما استغرقتني الكتابة نسيت تماماً نهايتهم الحسنة التي أثارت احتجاجي أول الأمر... وإذا بي أكتشف في حياتي مآسي لم تكن لتخطر على بالي عندما خالطتهم وأنا طفل صغير. فبعد تعمق

(1) فاطمة الزهراء محمد سعيد: "الرمزية في أدب نجيب محفوظ"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:1، 1981، ص:69.

في حياتهم أخذت أبكي معهم وعليهم، وخلقت لحياتهم نهايات من وحي إحساسي لا من واقع حياتهم. نهايات تنسجم مع ما فطر قلبي من الأسى والحزن عليهم»[1].

هذا الفهم الفردي لمأساة الوجود الإنساني من لدن نجيب محفوظ، يؤذن بتحول عميق في مفهوم الحتمية القديمة. فقد كانت المأساة تُفْرَض على الأبطال من الخارج فحسب، وذلك من منطلق سلطة القدر الاجتماعي الغشوم، أما مع محفوظ فأصبح للمجتمع دور الشريك الذي يسهم في المأساة، ولكن العامل الأساسي في ذلك هو «ما يدور في داخل الأبطال أنفسهم، إنهم بقلقهم وتوترهم ومرضهم هم الذين يندفعون إلى المأساة بأنفسهم...»[2].

وعلى هذا الأساس، فإن البطل المغاير عند نجيب يحمل جرثومة القلق في داخله منذ البداية، وليس من عيار الأبطال الذين لا يعرفون القلق غير العادي، ويعيشون في سلام مع أنفسهم ومع الناس، إلى أن تأتيهم الضربة من الخارج، فيدوخون ويترنحون، ويسقطون صرعى تحت وقع الضربة وينهارون. فشخصية حسنين في رواية "بداية ونهاية" (على سبيل المثال)، يعيش حالة اجتماعية انتقالية حساسة، وكل ما يحركه هو طموح اجتماعي، وهو الهاجس

(1) فاطمة الزهراء محمد سعيد: **"الرمزية في أدب نجيب محفوظ"**، مرجع سابق، ص:70، نقلا عن: عبد الجبار داود، **"البناء الفني عند نجيب محفوظ من الأقصوصة إلى الثلاثية"**، مجلة: "المجلة"،أغسطس،1968.

(2) رجاء النقاش: **"أدباء معاصرون"**، مرجع سابق، ص:192.

نفسه الذي يحرك أمثاله من المنتمين لنفس الشريحة الاجتماعية، ولكنه يكتشف بعد أن يحقق أمنيته، ويصبح ضابطاً له هيبته ووضعه الاعتباري، أن أخته أصبحت عاهرة ووضيعة. في هذه اللحظة يغيب الوعي، وتتحرك الكوامن النفسية المريضة بكل إملاءاتها، وتكون النتيجة هي دفع حسنين أخته ـ بطريقة غير مباشرة ـ إلى الانتحار في مشهد تراجيدي مروع.

ومن الملاحظ أن توظيف الروائي لعناصر الطبيعة يعطي لوقوع المأساة بعدها العميق والقوي؛ لأنها لا تمثل عناصر صماء، منفصلة عن أحاسيس الشخصية وانفعالاتها، بل يجري الربط العميق بينها وبين ما يعتمل في خلد الشخصيات من أزمات واضطرابات وتوترات. فعندما كانت نفيسة تتهيأ للإقدام على الانتحار في نهاية الرواية كانت الطبيعة في شبه مأتم.

إن الطبيعة، من هذا المنظور، تمثل معادلاً رمزياً يعكس كوامن الذات الدفينة، وتجلي تصدعات الشخصية وانكساراتها، «ثم ما تلبث البيئة أن تنتفض وتتحرك، وبحركتها يترك الأبطال متفاعلين مع الأحداث يتأثرون بها ويؤثرون فيها، حتى تصل الرواية إلى نهايتها المحتومة»[1].

ففي لحظة السقوط التراجيدي لنفيسة من أعلى الجسر، كان الذهول يعاودها، وتشعر بانفعالات متلاطمة في رؤيتها للعالم الذي

---

(1) عبد المحسن طه بدر: "تطور الرواية العربية الحديثة"، مرجع سابق، ص: 237.

تزداد قتامته، واضطرابها هذا يعود إلى امتزاج لحظات متناقضة في هذه الأثناء قبل وقوع الفجيعة. إنها خائفة من أن تقذف بنفسها من أعلى الجسر، ومرة أخرى مندفعة نحو قدرها التراجيدي الذي ارتضاه لها أخوها مصيراً وعقاباً. وهذه الأحاسيس الملتهبة تتزامن مع منظر طبيعي اشتدت فيه الظلمة، لتتنامى عناصر الدفع نحو الهاوية. ذلك أن إحساسها بالظلمة التي كانت تخيم على أجواء المكان، لم يكن إحساساً منفصلاً عما يعتمل في دواخلها من شعور حاد يفقدها الاطمئنان إلى عناصر هذا الفضاء الحالك، ويصعِّد من حدة المشهد الدرامي، ليدفع ـ بأجوائه القاتمة هاته ـ بفكرة السقوط كي تصبح واقعاً فعلياً بعد أن كانت عبارة عن هواجس وردود فعل.

فتحت الضغط النفسي الذي مارسه عليها أخوها حسنين في لحظات قصيرة تتدافع فيها الأحداث بإيقاع سريع للغاية، لم يعد أمام نفيسة من خيار آخر للتكفير عن خطيئتها الكبرى، التي لا تغتفر إلا بالانتحار. فقد كان مشهداً تراجيدياً ذاك الذي جمع الشاهد على خطيئة نفيسة (حسنين) يشاهد أيضاً عقابها الأرضي، وهي تقذف بنفسها من على الجسر. إنها تعاقب نفسها بنفسها في أبشع صورة بعد أن انسدت في وجهها كل أبواب العيش الكريم، فلم يعد أمامها من مخرج آخر: «إن ما ورائي في الحياة أفظع من الموت».

وبالمقابل، كان هناك حوار داخلي لجوج يصطخب في أعماق

حسنين الذي سيبوح لنفسه بنفسه عن كل ما تتصف به شخصيته من مواصفات: «ماذا فعلت إنه اليأس الذي فعل، ولكني قضيت عليها بالعقاب الصارم. أي حق اتخذت لنفسي! أحقاً أني الثائر لشرف أسرتنا؟! إني شر الأسرة جميعاً حقيقة يعرفها الجميع، وإذا كانت الدنيا قبيحة فنفسي أقبح ما فيها. ما وجدت في نفسي يوماً إلا تمنيات الدمار لمن حولي فكيف أبحث لنفسي أن أكون قاضياً وأنا رأس المجرمين!»[1].

ولتصعيد الموقف المأساوي، وإضفاء البعد الدرامي عليه، استعان الروائي بأسلوب المونولوج الداخلي قصد استكناه دواخل الشخصية في اللحظات الأخيرة. فبعدما أدرك سقوط أخته من أعلى الجسر، انتابت حسنين تساؤلات سوداوية، اندلقت في صورة خيالات يائسة مما آلت إليه دورة أحداث حياته. ولتطهير الذات من شرور النفس المريضة على طريقة الأبطال الذين ينتهون نهايات مأساوية ليستريحوا ويريحوا من حولهم من شرور أعمالهم، ستنتابه هو الآخر هواجس التدمير الذاتي التي ستتدافع على النحو التالي: «لماذا تغيب الملازم حسنين، ألم يرسل اعتذاراً؟ رأيت صاحب هذا الوجه عقب انتشال الجثة، وسألته هل شاهدت الحادثة وكان مذهولاً». هنا يتدخل المؤلف: «وبلغ الموضع نفسه من الجسر فارتفق السور وألقى ببصره إلى الماء تتدافع أمواجه في هياج واصطخاب، وأخلى رأسه من الفكرة: «إذا أردت هلم. لن أصرخ.

(1) نجيب محفوظ: "بداية ونهاية"، دار مصر للطباعة، (ب. ت)، ص:372.

فلأكن شجاعاً ولو مرة واحدة. ليرحمنا الله...»[1].

هكذا نجد أن التوازي والتناقض بين مسارات الشخصيات، والنهاية الفاجعة لكل من نفيسة المنتحرة، وإصابة حسن بجرح في رأسه، والمطارد من طرف العدالة، والمصير المأساوي الذي ينتظر حسنين... كل هذا التوازي والتناقض تعبير بالتخطيط المعماري عن مآل هذه الأسرة التي أسهمت في انهيارها المريع هذا أوضاع اجتماعية معينة بقدر ما أسهمت فيها سمات انحرافية تتعلق بالأشخاص أنفسهم.

نخلص في الأخير إلى أن نجيب محفوظ، خصوصاً في رواياته الواقعية، التزم ببناء روائي معماري هرمي واضح المعالم، تبتدئ بموجبه الرواية من بداية ثم عقدة فنهاية. أما رؤيته للعالم، فيطبعها التشاؤم الوجودي الذي ينعكس على نوعية نهاياته المأساوية (الموت، أو المرض، أو الفراق، أو الرحيل...).

(1) المرجع نفسه، ص:373.

الفصل
الثاني
2
تجليات البناء الدائري
في الرواية العربية

إذا كان الروائي التقليدي قد انساق وراء المعمار الروائي الهرمي بثالوثه المشهور: بداية، وعقدة، وحل، فإن كتَّاب الرواية الجديدة أقدموا على اختراق هذه البنية الروائية النمطية التي لازمت الرواية العربية ردحاً من الزمن.

فقد أضحى الحديث عن حبكة روائية مفككة ومفتتة أسلوباً فنياً رائجاً ومستساغاً، تمليه الاستجابة لدواعي التطور والتغيير الحاصلين في مجموعة من مناحي الحياة، فقدت معها الحبكة التقليدية مكانتها،، مقابل إفساح المجال لأبنية روائية مغايرة في نطاق دوائر التجريب الفني، من قبيل البناء المعماري الدائري أو المتقطع، وبواسطة مجموعة من الإجراءات نذكر من بينها: تدمير الحبكة وتفكيكها (Déconstruire)، وتحويل الخاتمة من صيغة النهاية/ الحل (Résolution) إلى صيغة النهاية المفتوحة، من خلال أعمال سردية غير مكتملة (Inachevées).

غير أن القول بالوضع الدوني الذي باتت تضطلع به الحبكة في الرواية الجديدة، باعتبارها رصدا للمبادئ والعوامل المتحكمة في تنامي الأحداث (دينامية النص) وتغيير الوضعيات السردية، لا يعني أن لا شيء يحدث في هذه الروايات، بل إن هناك إبدالات روائية جديدة بدأت تتخلق، بحيث لم يعد أصحابها منشغلين كثيراً بتطبيق بنود الحبكة الروائية في صرامتها، وتسلسلها المطرد، ومنطقيتها السببية.

ولقد سبق للروائي الفرنسي آلان روب غريي أن اعتبر مقولة القصة (L'histoire) التي تشكل عماد الرواية التقليدية من بين المقولات البالية، والتي جاءت الرواية الجديدة للثورة عليها وتغييرها. وعليه، كان الروائيون يعتبرون أن أفضل روائي هو ذاك الذي يجيد فن حكي "القصة"، وأن أي حكم قيمة على هذا الأثر

الأدبي أو ذاك يتأسس بالضرورة على تقدير واستحسان هذه القصة: في تلاحم أجزائها، وتتابع حلقاتها، وفي حالات الانتظار والمفاجآت التي تدبر للقارئ اللاهث خلف ما ستسفر عنه أحداث الرواية في نهاية المطاف، بكل ما يستتبع ذلك من شرطية استحضار كل من البداية والعقدة والنهاية. من هنا فإن «كل ثقب داخل المحكي، أو حلقة غير محكمة تصبح، من منظور هؤلاء، أخطاء أساسية في بناء الرواية»[1].

أما عندما نتأمل طبيعة روايات الحساسية الجديدة، فنجدها غير عابئة بالقصة، بل أضحت كتابة القصة بالنسبة إلى أصحابها أمراً مستحيلاً؛ لأنهم يعتبرون العالم لا هو ذو مغزى، ولا هو مناف للعقل، إنما هو كما وجد وبكل بساطة، وهذه هي ميزته أولاً وقبل كل شيء. من هنا سنجد أن الرواية الجديدة ترتكز عادة على لغز، وليس على القصة التي تعالج موضوعاً اجتماعياً أو نفسياً أو أخلاقياً. لذلك يرى القارئ نفسه غائصا في حوض عالم غامض، ولا يدرك بوضوح خطوطه العريضة، وأن العالم أمامه غدا كأحجية يصعب حل رموزها[2].

على هذا الأساس، سنجد أن الرواية الجديدة تستهدف

---

(1) Alain Robbe – Grillet: « **Pour Un Nouveau Roman**», Les Edition De Minuit, Collection " critique", Paris, 1961, P: 29.

(2) محبة حاج معتوق: "**أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية**"، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط:1، 1994، ص:34.

التشويش على كل توقعات القارئ، وتخييب أفق انتظاره، ومصادرة كل ما يمكن أن يفترضه ويُخَمِّنَهُ. فالنهاية آنذاك قد تغدو مفتوحة على كل التأويلات والاحتمالات، كما قد تنبني على مبدأ تعدد النهايات(*) كذلك، على غرار تعدد البدايات، في أفق تجاوز النهايات التي رسختها الرواية التقليدية، سواء ما كان منها سعيداً أو مأساوياً.

وبناء على هذه المستجدات، فإنه إذا كان من الممكن تصور زمن الرواية التقليدي عن طريق الافتراض التالي: «لقد بدأنا طريقنا...وانتهت رحلتنا»، فإنه بالمقابل يمكن للمرء أن يحدد زمن الرواية الجديدة عن طريق النصف الأول من هذه الجملة (أي: بدأنا طريقنا)، كما قد يتحدد زمنها عن طريق الجملة التالية: «إن الطموح هناك، لكن الرحلة انتهت»، أو ببساطة عن طريق توضيح أن

(*) يبرز الناقد عبد الفتاح الحجمري، في معرض حديثه عن خطاب البداية والنهاية في الرواية المغربية، تنويعاً جديداً في طبيعة إيراد النهاية الروائية، وذلك عندما يتعلق الأمر بنصوص روائية متعددة البدايات كما النهايات. فنص"**دليل العنفوان**" لعبد القادر الشاوي يتضمن بدايتين ونهايتين، كما هو شأن رواية "**بحر الظلمات**" لمحمد الدغمومي. وبهذا التصور الإبداعي الجديد تقترح علينا، مثلا، "**بحر الظلمات**"، صيغة للانتقال من انغلاق الخطاب إلى انفتاح الحكاية، إنها صيغة سرد مجمل دال على أن النهايات لا تعني أبداً انتهاء الحكايات».

- عبد الفتاح الحجمري: "**البداية والنهاية في الرواية المغربية**"، مجلة: "علامات" (مكناس)، العدد 8، 1997، ص:41.

«الرحلة انتهت فعلاً.. رغم أننا لم نبدأ طريقنا بعد»[1].

وبالعودة إلى الرواية العربية، سنجد أن كتّاب الرواية الجديدة، سيتأثرون كثيراً بهذه التصورات الجديدة حول مفهوم النهاية في الكتابة الروائية، إذ يعتبر الروائي الجزائري الطاهر وطار أن النهاية هي عملية مخادعة، «لأنه في الحقيقة وجدلياً، الحياة لا تنتهي إطلاقاً، والرواية هي لوحة من الحياة. هي مقطع من الحياة بقدر ما له من امتداداته...»[2]. الأمر الذي حدا به إلى تلافي النهايات المغلقة والحاسمة. وفي هذا السياق، يستطرد قائلاً: «أكتب ولا أرى للرواية نهايةً إطلاقاً، وكل نهاية حاسمة هي مخادعة وكذبة وقطع لشحنة القارئ ولنفس القارئ»[3].

أما حنا مينه فلم يخفِ تطيُّره من تلك النهايات الميلودرامية. يصرح في هذا الصدد: «استطعت في مادتي الروائية أن أكون في منأى عن الميلودرامية، وأن ألاحق الأحداث بحرارة لكن بغير احتراق، وبغير صُراخ، وبغير ندب، وربما كانت قوة انبعاث الأشياء الماضية في ذاكرتي تعطي تفسيراً لهذا التلقي الساخن

---

(1) لوسيان جولدمان: "مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية"، ترجمة: خيري دومة، ضمن مجلة: "فصول"، المجلد الثاني عشر العدد الثاني، صيف 1993، ص:46.

(2) الطاهر وطار: "الرواية العربية وتحديات الحداثة"، مجلة: "المعرفة"، السنة 23، العدد 268، يونيو 1984، ص: 85 ـ 86.

(3) الطاهر وطار: "الرواية العربية وتحديات الحداثة"، مرجع سابق، ص:86.

للأحداث، فيحسها القارئ وكأنها وقعت معي منذ عهد قريب»[1].

وفي معرض حديثه عن صعوبة وضع النهاية الروائية، يؤكد الروائي السوري نبيل سليمان أن نهاية الجزء الأول من: "مدارات" كُتِبت بعدما قرر توزيع الكتلة التي كان قد أنجزها إلى جزأين «لا لسبب إلا لأنها كانت قد نافت على ألف ومائة صفحة. وكذلك كتابة نهاية الجزء الثاني "بنات نعش". وإذا كانت بداية رواية "في غيابها" لم تتبدل، فقد كتبت نهايتها مراراً قبل أن أركن إلى الصيغة المنشورة»[2].

نستنتج مما سبق، أن وضع خاتمة الرواية أصعب بكثير من وضع بدايتها؛ فلدى كل روائي بدايات لعدد من المشاريع الروائية، لكن النهاية لا تتضح إلا بعد أن يقطع الروائي شوطاً في رسم حركة الشخوص والأحداث، ولا يستقر على نهاية بحد ذاتها إلا بعد جهد جهيد.

وعليه، فإنه من الصعب اقتراح نمذجة شاملة للنهاية في الرواية العربية، نظراً لكون الرواية هي الفن الأدبي الذي لم يكتمل بعد تطوره مقارنةً مع فنون أدبية أخرى. من هنا يفترض وضع النموذج الشامل والجامع وجود نوع أدبي مكتمل في بنائه، وذلك ما

---

(1) حنا مينة: "هواجس في التجربة الروائية"، دار الأدب، بيروت، ط:2 ، 1988، ص:13.

(2) نبيل سليمان: "طقوس الكتابة الروائية"، مجلة: "عمان"(أمانة عمان الكبرى)، العدد 103، كانون الثاني/ 2004، ص:31.

يمكن أن تلمسه في نموذج النهاية في المحكي الشعبي الذي عادة ما ينهي الراوي محكيه على هذا المنوال: «عاشوا سعداء وتركوا أطفالاً كثيرين»، أو كما في نموذج نهاية بعض الروايات البوليسية التي تبدأ من النهاية (الجريمة) وتنتهي في البداية (الكشف عن سبب الجريمة)، يتم أثناءها تقديم فعل القتل قبل تبئير المسار الحدثي على مختلف الملابسات المحيطة بالجريمة.

أما النهاية النمطية المكرورة، فتتجد في التعرف على القاتل وبالتالي توقيفه. من هنا نرى أن الرواية البوليسية تفقد عذريتها، ويتم استجلاء أسرارها، وفك ألغازها بعد القراءة الأولى. ولذلك طالما قيل إن هذا النوع من الروايات تُقرأ بسرعة في المحطات وتُرمى بسرعة (Roman jetable) بعد استهلاك محتوياتها. كما قد يعيد القارئ تصفحها ـ بعد الانتهاء ـ تصفحاً عكسياً سريعاً، للتأكد من بعض التفاصيل التي تم المرور العابر بجانبها، يتضح له في النهاية أنها كانت مهمة.

وبالعودة إلى الرواية العربية ذات الاتجاه التجديدي، لا تخطئ ذائقة القارئ ملامح النهايات الدائرية في أعمال كل من صنع الله إبراهيم وجبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف ومبارك ربيع... وفي هذا السياق بالذات، ستنكبُّ مقاربتنا على دراسة طبيعة البناء الدائري في الرواية العربية، انطلاقاً من النماذج المنتخبة التالية:

- نموذج: "**برج السعود**" لمبارك ربيع الذي يجسد أحد تنويعات البناء الدائري في الرواية العربية، وذلك على صعيدي: البناء والدلالة.

- نموذج نهايات بعض روايات صنع الله إبراهيم، ذات الطابع التكراري الملتبس.

- نموذج: "**هات عالياً.. هات النفير على آخره...**" لسليم بركات، ونروم من خلال هذا العمل قراءة نموذج البناء الدائري، في نص يفترض فيه أنه يدور في فلك السيرة الذاتية..

أولا: التداخل بين البداية والنهاية في رواية "برج السعود" لمبارك ربيع

يكاد معظم النقاد ومنظري الشعرية المعاصرة يتفقون على تحديد ملامح البناء الروائي الدائري في كون نهايته تتطابق مع بدايته، والعكس صحيح. غير أن الأمر لا يتعلق بتكرار ساذج وبسيط، يتم بواسطته نقل النهاية بحذافيرها إلى البداية. فثمة إحالات تستحضر النهاية الروائية عبرها عوالم البداية، وتبرزها مجموعة من العلامات التعيينية التي تضفي عليها تسنينا حواريا لا يكرر علامة البداية في النهاية، وإنما يعيد إنتاجها بإدراجها ضمن سياقات حكائية جديدة[1].

إن الرواية في هذا النمط البنائي الجديد تكاد تدور في حلقة مفرغة، «بدايتها هي نهايتها، ونهايتها في بدايتها، وأجزاؤها ـ علاوة على ذلك ـ تشكل حلقات تتواصل فيما بينها»[2]، إلى درجة أن آلان

---

(1) نبيل سليمان: "**طقوس الكتابة الروائية**"، مرجع سابق، ص:234.

(2) عبد الرحمن بوعلي: "**أشكال المعمار الفني في الرواية العربية الجديدة**"، مجلة: "علامات في النقد"، الجزء:33، المجلد التاسع، سبتمبر 1999،ص:94.

روب غريي اعتبر أن «حيوية الرواية، ودائريتها(*) هما نقطتا قوة صفات هذه الرواية»(1).

وعليه، تتخذ هذه النماذج الروائية صيغة التأليف الجدلي الذي يحيل منذ البداية على النهاية؛ فهي نماذج تعبيرية شبيهة بمشروع روائي مستمر ودائم، غير مكتمل الحلقات، إذ تبدأ الرواية من النهاية، فتلتف اللحظة على نفسها وتدور، موهمة بهدف منشود إلى ما لا نهاية له. الأمر الذي يوقع القارئ في خلط ظاهر، نظراً للتداخل الملحوظ بين مفصلي الرواية الإستراتيجيين: البداية والنهاية.

وللتمثيل على ما نقوله، يكفي أن نستحضر في هذا السياق خاتمة رواية "**سباق المسافات الطويلة**" لعبد الرحمن منيف، يقول الكاتب على لسان سارده: «كنت أسمع أصواتاً قوية وكنت أسمع

(*) هذا النوع من البناء الفني الدائري لم يشكل نقطة حيوية بالنسبة للخطاب الروائي فحسب، بل اعتبر أيضاً أحد الوسائل الترميزية والتضليلية الموجهة في الشعر. وخير مثال على ذلك نجده عند أبولينير (Apollinaire). إذ تنهض قصيدته على الصورة المقلوبة لما هو مألوف في الكتابة الشعرية. فقد صدر أبولينير ديوانه الشعري "**Alcools**" بالبيت الشعري التالي:

- «A la fin tu es la de ce monde ancien…»

-Apollinaire: «Alcools», collection Poésie/Gallimard, 1920, p : 7.

(1) Alain Robbe – Grillet : «**Pour Un Nouveau Roman**», Op.cit, p:29.

الأصداء. وكان رأسي يمتلئ، يشتعل بآلاف الصور. وكنت لا أصدق ما حدث. وظللت أتساءل: هل وقع هذا فعلاً؟ هل هو النهاية؟ هل هو بداية من نوع آخر؟»[1].

وتتميز الكتابات السردية لمبارك ربيع (القصصية منها والروائية) باستحضارها الملموس لتقنيات الكتابة الروائية الجديدة، بكل ما يرافق تلك التقنيات الأسلوبية والفنية من ملابسات على صعيدي: البناء الروائي والتلقي.

ومن أهم هذه الإجراءات الفنية البارزة في هذا المضمار حرص الروائي الشديد على تدشين رواياته ببدايات تتسم بالفورية والمباشرة، كما يختم البعض منها بنهايات دائرية تتطلب منا وقفة تحليلية لبحث طبيعة العلاقة بين كل من البداية والنهاية من خلال نموذج رواية: "برج السعود".

1 - 1 - البداية الفورية واحتمالات الحدث

يصرُّ مبارك ربيع على أن يكون إجراء الانتقال من البداية إلى ما بعدها في رواية "برج السعود"، إجراءً مرفقاً بقرينة تعبيرية، تتجلى في انتقال السارد من الشخصية غير المحددة إلى الشخصية المعينة، بواسطة التعيين الاسمي (شخصية الريطي). فلا يخبرنا السارد في البداية بالشخصية، ولا بمواصفاتها أو ماضيها، بل يجد القارئ

---

(1) عبد الرحمن منيف: "سباق المسافات الطويلة"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:6، 1995، ص:395.

نفسه مباشرة أمام شخصية تركض وتركض، واصفاً صوت ارتداد صفحتي قدميها الحافيتين على سطح الأرض، وما يصدر عن الارتطام من صوت مكتوم، متتبعاً إيقاع الصوت المتسارع، وحركة الرجلين، وَردّ فعل الجسم الذي يهتز بفعل الركض، ومعها تهتز الخواطر والأفكار وتتطاير. إننا هنا بإزاء إيقاع مشهدي سريع ومتلاحق، يشد إليه الأنظار، ويأسر الأنفاس اللاهثة، وراء صخب هذا المشهد وحركيته.

فأول ما يثير انتباهنا هو طبيعة الممارسة الوصفية التي لازمت هذه البداية. هذه الممارسة الوصفية تقدم لنا في صيغة تتال وانثيال لمحمولات فعلية واسمية متدافعة. وبمقدورنا جرد هذه المحمولات وتتبعها من خلال التشبيهات والاستعارات، أو بعض الصور التي توصف بها الشخصية. كل ذلك يكسب هذا المقطع قوة الإيهام المرجوة من طرف الكاتب. وهنا يمنحنا المقطع النصي بعضاً من المعلومات المتناثرة التي تتراوح بين التحديد واللاتحديد معلومات لا تعطينا فرصة تصور الوقائع التي وقعت من قبل، أو المحتملة الوقوع، ومرد ذلك إلى الفجوات والبياضات التي تتخلل هذا الخطاب. فهذه الممارسة الوصفية، بحد ذاتها، تدخل بدورها نوعاً من **البياض الدلالي** (Blanc Sémantique) الذي يمكن تأويله من زوايا نظر متعددة، حسب تعدد القراء، وتوقعاتهم بالتدريج.

ففي هذا الفضاء القروي، ومن خلال تلك اللحظات المتأججة

من لحظات النص (بدايته)، يسود فزع شديد، ويسري هلع طارئ، لم يشهد القرويون له مثيلاً، من جراء الحالة الهستيرية التي أصيب بها الريطي (الشخصية الرئيسية)، والتي جعلت الجميع يقفون مشدوهين أمام ما يحدث. أذهانهم تعجُّ بالتساؤلات التي لا يملكون جواباً عنها أمام ما يتفوه به الريطي من كلام غير مفهوم ومتداخل، لا يستطيعون إيجاد تفسير معين لفحواه.

هذا المشهد الابتدائي الصاخب، سيخلق لدى القارئ شعوراً خفياً بأن الريطي مقبل على حدث ما سيقلب حياته رأساً على عقب، وأن ما يركض نحوه بهذا الإصرار الجنوني شبيه بمن عثر على كنز ثمين، سيعيد له كل ما ضاع منه من اعتبار مادي أو معنوي وسط القبيلة. فـ«الحظ قد ابتسم له»، و«الرزق كالريح يأتي من الجهات الأربع»[1].

1 - 2 - بداية الرواية/ أو نهايتها

يبدأ السرد في هذه الرواية من مسار مقلوب، وكل سرد يستحق هذا الاسم يحتوي على نقطة ما ليتراجع إلى الوراء. حتى وإن كان يخفي تلك النقطة ويبعدها، إلا أنها تفتح مساراً لا يرقى إليه الشك رغبةً في التفسير والتوضيح[2].

---

(1) مبارك ربيع: "برج السعود"، توزيع سوشبريس، الدار البيضاء، ط:1، 1990، ص:7.

(2) Pierre Macherey : «**Pour une théorie de la production littéraire**», Ed. François Maspero, Paris, 1980, p: 279.

هذا النوع من البدايات يمثل البداية والنهاية في الوقت نفسه(*). وما بين حدي البداية والنهاية يستعيد الروائي شريط الأحداث، وصولاً إلى مرحلة تدهورها. فلا يخلو ما كان (الماضي المتذكر) من أهمية بالمقارنة مع ما سيكون (المرتقب)، إذ المهم هو ما يسبق البداية من ظروف تتراكم وتتلبد، ومن حالات نفسية وذهنية تتكاثف كالغيوم، تتصادم على نحو ما في الأفضية الداخلية لما قبل البداية، وعنها تتمخض البداية، وتطلق اللحظة الصاعقة، فتتجسد هذه الأسطر ذات الطبيعة المشهدية الصاخبة.

فالسرد في نهاية "برج السعود" متماثل مع نظيره في البداية، على مستوى التيمة، حتى في طريقة الصياغة الروائية، بحيث يبدأ مبارك ربيع روايته على هذا النحو: «ترتد صفحتا القدمين الحافيتين عن سطح الأرض...»[1]، في حين ينتهي الفصل الأخير بالفقرة ذاتها تماما: «ترتد صفحتا القدمين الحافيتين على سطح الأرض»[2]،

(*) يصطلح بعض النقاد على هذا النوع من البدايات: «البداية البعدية»، وهي البداية التي يمكن أن تسمى بداية نهاية، يتم البدء فيها بسرد النهاية، «أي بعد أن ينتهي الحدث، ويكون في الزمن الماضي قريباً أو بعيداً. وتكون للذاكرة في هذه البداية سلطة قوية لأنها تعمل على استرجاع كامل، كالعد العكسي بعد وضع النهاية».

- شعيب حليفي: "هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل"، مرجع سابق، ص: 105

(1) مبارك ربيع: "برج السعود"، مرجع سابق، ص: 7.

(2) المرجع نفسه، ص: 213.

فتتحول الكتابة الروائية ـ من هذا المنطلق ـ إلى كتابة مقطعة الأوصال، لتتبين بعدها أن غرض الروائي هو أن يَلُفَّ في بداية الرواية خاتمتها.

من هنا نستنتج أن الوظيفة الأولى لبنية السرد الدائرية هي «تحطيمها للزمن، ونقضها لتطور بنية اللغز، بإغلاقها للعالم الروائي على نفسه»[1]، وأن اللغز والمتاهة أو سير السرد هو الصورة المقلوبة التي تعكس السرد ابتداء من نهايته.

وعلى خلفية هذا التصور الجديد، تتبلور فكرة التجزيء والانتظار اللامتناهي، أثناءها يكون السرد في طريق المتاهة ـ بصورة معكوسة ـ من أجل العثور على مخرج، لا يخفي شيئاً، وليس وراءه أي مضمون، ما دام القارئ يرجع القهقرى بدل التقدم إلى الأمام[2].

ومن المعروف أن رواية اللغز تبتدئ بنهاية إحدى القصص المحكية لكي تصل إلى بدايتها، إذ يوجد خيط رفيع رابط بين السر (مصدر الإغراء) وتجلياته؛ وبالتالي يفترض الإغراء إخراج و«مَسْرَحَةَ» هذا السر الذي عادة ما يتمظهر في شكل صورة وقناع، يلفه الكثير من الغموض. هذه حالة الريطي الذي لم يخمن القارئ

---

(1) Jean –Yves Tadié, «**Le Récit Poétique**», PUF, ECRITURE, Paris, 1978, p:119.

(2) Pierre Macherey: «**Pour une théorie de la production littéraire** », Op., Cité, p:279.

من قبل أن يكون، بتلك المواصفات، هو المجرم الذي قتل رقية دون الإقرار بذلك في ما قبل، رغم التحقيق معه وحبسه مع كل المشتبه فيهم، إلى حين خروجه من السجن، وإصابته بتلك النوبة الهستيرية التي سيكشف فيها ـ بطريقة غير مباشرة ـ عن المستور، وكذا عن قرائن الجريمة وبعض أدواتها.

وهنا سنلاحظ أن الروائي تظاهر بتقديم يد العون للقارئ على حل لغز البداية، ولكننا سرعان ما سندرك أنه عون مفخخ وملغوم، إذ إن المعطيات الأولية التي قدمها الكاتب للقارئ في بداية الرواية لا شيء فيها يشير إلى تورط الريطي في عملية القتل، وبالتالي يظل القارئ مشدودا إلى السارد يتابع خطواته كما هو الشأن في الرواية البوليسية، حين يتابع خطوات المحقق، ويتأمل كل ما يوجه من أسئلة، وما يتلقى من إجابات «تحقق له الكثير من الإثارة العقلية التي يشارك فيها [هذا] القارئ بعد أن تقمص شخصية المحقق»[1]. وفي هذه الأثناء يبسط السارد للقارئ مجموعة من الإشارات التي تبعده عن الحقيقة ولا تقربه منها.

هكذا تظهر شخصية الريطي في البداية، وتتلاشى تدريجياً في عرض الرواية إلى مجرد ظل باهت، لتطفو على سطح النهاية، حين يستعيد الروائي الحالة الجنونية للريطي وقد بلغت ذروتها. وهنا تبدأ في التكشف تلك القضايا المضمرة والعالقة التي كان القارئ جاهلاً

---

(1) عبد الرحمن فهمي: "**الرواية البوليسية**"، مجلة: "فصول"، المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير ـ فبراير ـ مارس 1982، ص:53

بها. كما تبرز تجليات العلاقات الضائعة في الرواية بين حدَّي: البداية والنهاية، وذلك عندما تشرع الشخصية في استعادة بعض أطوار ما كان مستوراً. إلا أن هذه التجليات لا تزيد أن تكون عبارة عن تداعيات مبهمة، تتراوح بين التحديد واللاتحديد، بين الاعتراف والترميز، وذلك ما تشي به القفزات المفاجئة، والبياضات التي تقابل الانقطاع الزمني في الرواية.

تبدأ أولى فصول الرواية، إذاً، بمشهد الريطي وهو يركض، «ترتد صفحتا القدمين الحافيتين على سطح الأرض...»، بينما ينتهي الفصل الأخير بالمشهد نفسه. لكن هذه المرة، تأخذ الرواية طريقها نحو صيغة معينة من صيغ النهاية؛ فالنهاية غياب والبداية حضور. ومن صلب المفارقة الناجمة التداخل بين البداية عن النهاية تتخلق عملية قلب للأدوار، «فكل شيء يعود من جديد»[1]، كما كان، أكثر لغزية وتعقيداً مما كان عليه من قبل.

1 - 3 - النهاية وتعليق أفق انتظار القارئ

إن البعد التشويقي في هذه الرواية لا يحضر بطريقة مباشرة، بل يتوارى خلف رموز وإشارات تشكل إطاره العام، يعود أثناءها هذا البعد بقوة ليبرز بشكل فاقع في نهاية الرواية.

فالسؤال الذي قد يتبادر إلى خلد القارئ منذ قراءة بداية الرواية هو:

---

(1) Jean –Yves Tadié: «**Le Récit Poétique**», Op., Cité, p : 119.

ـ هل يا ترى تصير الأحداث في اتجاه تحول حال الريطي من وضعية الشخصية المغبونة والبئيسة إلى شخصية ابتسم لها الحظ في الأخير، وانفتحت لها أبواب النعمة على مصراعيها؟

هذا السؤال يتضمن تخميناً مبكراً لنهاية صيرورة حدثية انفتحت قبل بداية الرواية، وسترهن القارئ بتوقعات قد تكون صائبة أو خاطئة. فالبداية هنا لا توهمنا إلا بلحظة النهاية، بعد أن يتبيَّن للقارئ أن البطل في طريقه إلى الظفر بما كان مستحيلاً، وأن حياته هي بصدد تحول جذري من وضعية سلبية إلى وضعية إيجابية، من وضعية لا توازن إلى وضعية توازن...

كل هذه التوقعات والتخمينات والاحتمالات، تخلق جواً من الإثارة والتشويق. فالسارد يلتقط لنا ما جال ويجول في خلد الريطي من هواجس وخيالات، ليخلق في النهاية جواً من الترقب، تتخلله لحظات من التوتر والدهشة. وبعد أن نتابع قراءة ما بعد البداية نكتشف عمق مأساة الريطي، والموقف الدرامي الذي يتخبط فيه من جراء ما يتم التلميح إليه في النهاية (نهاية الرواية) في سياق علاقته بمقتل رقية التي كان متيماً بعشقها، ولم يكن نصيبه منها سوى الرفض والاحتقار.

لم ينفضح سر الريطي إلا بعد أن تلبسته تلك الحالة الهستيرية التي أوصلته إلى الركض في اتجاه الأرض التي سماها بـ"المنسية". تلك الأرض التي طالما راهن على أنها ستنقله في يوم من الأيام ـ بفضل ما تحتويه من كنوز مفترضة ـ من حالة البؤس والتهميش

والنبذ إلى حالة من اليسر والتقدير والاحترام وسط القبيلة.

من هنا نقول: إن الجنون الهستيري الذي أصاب الريطي دفعه - بطريقة لا واعية - إلى الكشف عن مرتكب الجريمة التي لم يعرف مدبرها بعد. وقد سبق أن قُيِّدَتْ هذه الواقعة ضد مجهول لاستحالة عثور المحققين على خيط من خيوط الجريمة.

لقد فضح الريطي نفسه في ظل تخبطه الهستيري، وهو يصرخ، ويردد عبارة «أنا.. أنا..اللي...». وذلك عندما توقف في مكان معين يستخرج منه بعض القرائن الدالة على الجريمة. مردداً عبارات الندم القاتل على ما وقع. فعوضاً من أن يستخرج من أرضه ما كان يحلم به دائماً ويأمله من كنوز دفينة، دفعه حفره الجنوني هذا إلى إبراز وسائل الجريمة.

من هنا نستشف أن رهان البداية والنهاية في هذه الرواية كان هو العمل على إيهامنا بأن الريطي مقبل على حياة جديدة، حابلة بالأفراح والمسرات. غير أن ما وقع هو العكس؛ وبالتالي حالة تخييب لأفق انتظار القارئ الذي أوشك منذ البداية الاطمئنان على مستقبل الريطي بعد كل التلميحات، والقرائن التي توحي بأن سبب ما سيحدث في حياته من تحول عميق سيكون مصدره الأرض التي قد تشكل مصدر رزقه، بل ورفاهيته حتى...

وفي انتظار أن يصبح حلم الريطي، ومعه سكان القرية، حقيقة، ليس أمام الجميع طبعاً سوى أن يتجرعوا مرارة الواقع الآسن، كبركة عكرة، قطرة قطرة، لا حركة ولا تطور، ولا تغيير:

«الدنيا هنا، هي هي. بعد غيبة شهر أو شهرين... كل شيء كما هو، حتى لو دامت الرحلة أعواماً (...) تبقون دائماً هنا كما أنتم، الناس هنا في غفلة. والدنيا تتحرك في كل مكان. كل شيء يسير، الناس هناك لديهم جديد، في كل لحظة.. هنا يتابعون دورات الشمس والقمر وحركة الريح.. دون أن يدوروا أو يتحركوا !»[1].

إن هذا النوع من البدايات أشبه بالحمى التي تستبد فجأة بالكيان، تغرق القارئ في لجة من التساؤلات والأحداث، من دون سابق إنذار، تقذف به في دوامة من الأحداث التي تجرفه معها ولا يقوى على تفكيك ألغازها، في ظل جهله المطبق بالظروف التي رافقت البداية.

فلا بد أن نسجل في هذا الصدد أن الروائي راهن على جعل القارئ مشدوداً إليه لمعرفة سبب ركض الريطي وهو يتجه صوب أرضه «المنسية»، مغمغماً بكلام غير مفهوم، يمثل أجوبة فيها الكثير من التشويش، مستعصية الإدراك، مما يحيل ذلك الكلام الغامض إلى أصوات تتراوح بين الكلام والهذيان، خصوصاً وأن الريطي يبدو كما لو أنه أصيب بحالة هيستيرية عنيفة، حولته إلى شخص مخبول.

فالقارئ، وهو يتابع أحداث الرواية في نهاياتها، لا بد أن يطرح التساؤلات التالية:

- ما الحافز القوي الذي دفع بالريطي إلى هذا النوع من الركض الجنوني؟

---

(1) مبارك ربيع : "برج السعود"، مرجع سابق، 1990، ص:26.

- ما سر اهتمام أفراد القرية (أعداء كانوا أو أصدقاء) بركض الريطي، مما دفعهم للركض من ورائه، في انتظار مفاجأة ما، طمعاً في أمل موهوم؟

- ماذا تعنيه تلك التمتمات التي تصدر عنه كل مرة بدون أن يجد لها السامعون تفسيراً؟

إن هذه الأسئلة وغيرها لا تقل أهمية عن تلك التي تخلفها الجمل المليئة بالثغرات: «خذوا.. ويبدأ يفك الرزمة ويشتت محتوياتها في كل اتجاه. خذوا.. خذوا.. هراوة قصيرة معقوفة الرأس، عليها لطخة داكنة واضحة، قميص.. حذاء.. سروال.. خذوا.. خذوا.. لباس كامل بدا ملطخا بالدماء»[1].

ويظل «الحذف» هو التقنية الفنية الجديرة بالاهتمام في هذا المقام. فهو حذف يروم من خلاله السارد دفع القارئ تخمين ماهية ما هو محذوف، وبالتالي المشاركة الفعالة في قراءة النص: «أنا.. أنا اللي خذوا.. وبدأ الريطي ينتف ثيابه، أو يكشطها من حيثما اتفق، وينثر منها في كل اتجاه وهو يجري، ويدور... خذوا.. خذوا كل شيء... لم يبق مستوراً بشيء... لم يبق عليه إلا الجلد... ظل يجري ويطوف، ينتف من جلده ويعطي... خذوا.. خذوا... وَلَّى وجهه نحو شمس بدت غاربة، رفع إحدى يديه على حاجبيه يتقي أشعتها المائلة، وسار نحوها يجري بكل قواه. أنا.. اللي..»[2].

---

(1) المرجع نفسه، ص:222.

(2) الصفحة نفسها.

ويظهر من خلال ما سبق، أن الروائي حدد نهاية الرواية قبل بدايتها، ولذا أصبحت الأحداث تتقافز بشكل سريع حتى تصل إلى النهاية، مع تسجيل ذلك البطء الشديد لنمو الأحداث في الجزء الأكبر من الرواية. كما أنه عندما تقترب الرواية من نهايتها يحدث ابتسار في بعض الأحداث، والاكتفاء بترميز بقيتها.

هكذا، تتخلق العديد من احتمالات التأويل، في أفق استشراف ما هو محتمل. وهنا يقوم القارئ الفطن بملء البياضات والفجوات التي يتركها النص، انطلاقاً من المعارف المشتركة بين ما يقدمه النص من عالم تخييلي، وما يعيشه القارئ في عالمه الفعلي.

على القارئ المتخصص، إذاً، إدراك ما يمارسه النص من لعب فني مقصود، من خلال تقنية التبطيء المعتمد في هذا السياق السردي؛ لأنه من صالح النص تبطيء عملية الفهم عند القارئ، وإرجاء تقديم المواقف المتوقعة. فحين تتحقق هذه التوقعات يحدث نوع من الارتياح والارتخاء، وكذلك تهدئة في حدة التشويق، أما حينما لا تتحقق، تنشأ مواجهة حادة بين المتوقع والراهن.

إننا هنا أمام نهاية تفاجئ القارئ، بحيث لا يصل إليها ليستريح من عبء الانتظار، بل تزداد تساؤلاته احتداداً، ما دامت النهاية لم تكشف عن السر المخبوء بطريقة سافرة، وذلك حين عمدت إلى «مَوْقَعَتِهِ» بين ما هو مفهوم وما هو غير مفهوم، ليختلط الأمر على القارئ الذي لا يخفي حالة عنائه في متابعة أطوار أحداث الرواية، وفي الأخير لا يكافأ بمعرفة النهاية كاملة، بل يجد نفسه أمام عبارات تمثل ألغازا مبهمة، يستعصي عليه فك رموزها.

كل ذلك من شأنه تعتيم الرؤية حول القاتل الحقيقي، وتضليل القارئ، رغبة في تعليق توقه إلى استكناه جوهر القضية التي لم تستطع حتى العدالة الوصول ـ بعد التحقيق الجنائي ـ إلى نتيجة في الأمر. وبذلك الإجراء القانوني تم الاحتفاظ بالقاتل في منطقة الظل، ليفاجأ القارئ في النهاية ببعض القرائن التي تجعل من الريطي عنصراً مشبوهاً في جريمة القتل إياها.

وإذا كانت هناك نهايات روائية يتوقعها القارئ ويصدق توقعه بشأنها، فإن نهاية هذه الرواية تباغت القارئ وتفاجئه، إذ لا يستجيب النص دائماً لتوقعات القارئ، لأنه بإدخاله لعناصر جديدة لم تكن في الحسبان «يدفع القارئ بالضرورة إلى إلغاء التوقعات السابقة وبناء أخرى بديلة عنها، هكذا دواليك إلى أن تصل القراءة إلى نهاية النص»[1].

وزاد من الموقف الختامي الملتبس هذا، أن الأسئلة التي تطرح حول ماذا أصاب الرجل؟ وما السبب؟ وأين يقصد وهو يجري؟ كل هذه التساؤلات وغيرها ظلت في طي الكتمان. فلا أحد من سكان القرية يمتلك جواباً شافياً عما يقع، كما لا يحبذ أحد مغامرة البوح بما يختلج في صدره. هناك مجرد احتمالات لا أقل ولا أكثر «فبقدر ما كان الريطي يبتعد عن أطراف البلدة، ويبدو أنه يقترب من هدفه، بقدر ما كانت سرعته تزيد من حمية القوم في متابعته. ولم يعد ثمة أكثر من احتمالين: إما أن الرجل يقصد أرضه المنسية بما

(1) حميد لحمداني: **"عتبات النص الأدبي"**، مرجع سابق، ص:26.

يعني أن شيئاً ترامى له عن خبر الحفارة بها... أو أنه ينوي مفارقة البلدة نهائياً»[1].

من هنا نجد أن عنصر التشويق له أكثر من حضور في هذه الرواية، إلا أنه في الوضعية النهائية تزداد آليات التشويق اشتغالاً بواسطة التمتمة التي يرددها الريطي في كثير من المرات قائلاً: «.. أنا .. أنا .. للي..». وذلك ما يضاعف من التوقعات المتعددة التي يطرحها القارئ على نفسه كاحتمال ما لحل اللغز. لكن الرواية لا تنتهي إلى خاتمة مغلقة، بل تظل معلقة ومفتوحة الأمداء. وهنا يشعر القارئ أحياناً أنه قاب قوسين أو أدنى من الجواب، إلا أنه بعدها يجد نفسه يبتعد عنه بمسافات. إنها نهايات شبيهة بسراب خادع. فقد كنا نعتقد أن الروائي يستعجل لحظة مكاشفة القارئ بالحقيقة منذ البداية الفورية، لكن الخيبة هي التي لازمت أفق انتظارنا حتى النهاية...

نستنتج في الأخير أنه بقدر ما تفتح البداية في هذه الرواية أفق توقع أمل تحقيق حلم شخصية الريطي الوصول إلى اكتشاف الكنز أو شيء من هذا القبيل بقدر ما تمثل النهاية إمكانية تخييب هذا التوقع وعدم حصوله؛ لأن الروائي يقطع الرواية عند هذا الحد، فلا يكون بمقدور القارئ التعرف على بدء الرواية من ختامها في الأخير، لا نتيجة الفوضى والخلط بل نتيجة بذرة البداية التي كانت هي ثمرة النهاية، والتي تحمل بدورها بذرة البداية من جديد...

---

(1) مبارك ربيع: "برج السعود"، مرجع سابق، ص:219.

بهذا الحدث الأخير، تكون الرواية قد دارت دورتها الكاملة وعادت إلى الحدث نفسه الذي ابتدأت منه. إنها دورة حلزونية لولبية لا تنتهي، بل لا تنتهي إلا لتبدأ من جديد...

ثانياً: نهايات تكرارية وملتبسة في روايات صنع الله إبراهيم

يسجل القارئ المتفحص لأغلب روايات صنع الله إبراهيم أن عالم هذه الشخصيات عادة ما يتراوح ما بين عالم الواقع الهادر الذي يحيط بها ويهدد بابتلاعها، وعالم الخيال الذي تلوذ به، وتعتبره جزءاً لا يتجزأ من عالم الواقع هذا. كما أن هذه الشخصيات تعيش في حالة حصار مطبق، وتتحرك داخل دوائر ضيقة شبه مغلقة، وفي الوقت نفسه، تتخبط في متاهات حياتية عصيبة، لا ينتج عنها سوى الهذيان المحموم. وهذا ما يجعل بعض نهايات رواياته نهايات دائرية، تتبلور دلاليا من خلال المشاهد المثيرة والغريبة التي تتخلل رواياته، من لحظة البداية حتى النهاية.

1 - نهايات دائرية وتكرارية

إن معظم روايات صنع الله إبراهيم تخضع للبناء الحكائي الدائري، حيث تتماهى فيها البداية بالنهاية وتتشابهان. ففي **"تلك الرائحة"**، تبدأ الرواية بعودة الراوي/الشخصية الرئيسية إلى الحجز، وتنتهي بإيابه من بيت جدته إلى البيت، فيما تبدأ رواية **"نجمة أغسطس"** بالسفر وتنتهي أيضاً بالسفر. كذلك الشأن بالنسبة إلى رواية **"بيروت بيروت"**؛ فالراوي يبدأ حكايته بوصف ركوبه الطائرة، وينهيها بالحديث عن استعداده للسفر من جديد...

1 - 1 - نموذج السرد الحلزوني (نهاية: "تلك الرائحة" نموذجاً)

إن التخفف من صرامة الحبكة التقليدية (بداية، ذروة، نهاية) في بعض روايات صنع الله إبراهيم، يتم استبداله بسرد هواجس وتخيلات الشخصية الرئيسية التي تقدم لنا مجهولة الهوية وبلا تسمية. وبالعودة إلى روايته الشهيرة **"تلك الرائحة"**، نجد أن هذا العمل لا يخلو من لمسات فنية مغايرة، تقوم، بالأساس، على التضحية بالحبكة الروائية التقليدية. وكما رأينا ذلك من قبل، تفتتح الرواية منذ البداية من وسط الأحداث، وبالضبط لحظة الإفراج عن السجين، ليعود إليه بعد ذلك بدون تهمة هذه المرة.

فقد أصبح السجين مرفوضاً من طرف أقربائه وأصدقائه الذين امتنعوا، كل بطريقته الخاصة، عن إيوائه مؤقتاً، وتحجج كل واحد منهم بحجة تدفع عنه تهمة إيواء شخص له سوابق، فلم يجد حتى عنواناً مؤقتاً محدداً يستدل به البوليس عن مقر إقامته، ليعود على التو إلى السجن.

وفي السجن يبدأ بالتذكر واسترجاع لحظات الاعتقال، وما قبل السجن عبر سلسلة من التداعيات المؤلمة، ثم يفرج عنه لاحقاً بعد أن قبلت أخته إيواءه في شقتها في مصر الجديدة، لتبدأ بعدها دورة حياتية جديدة، هي عبارة عن حلقة دائرية مغلقة.

في البداية يشرع السارد/ الشخصية المحورية في المشي على غير هدى، كما سيزور بعض معارفه وأصدقائه القدامى هنا وهناك، ثم يؤوب بعدها إلى البيت، منتظراً العسكري الذي يحمل له دفتر

التوقيع ليوقع فيه، فيكتب العسكري اسمه أمام اليوم ويدعوه للانصراف، وهكذا دواليك، في دورة حياتية دائرية لا تنتهي، وبلا أي جديد من شأنه تكسير إيقاع هذا التجوال اليومي الرتيب.

والملاحظ أن أحداث هذه الرواية الصغيرة الحجم، تبدو لنا في واقع الأمر خالية من حبكة تستند إليها. فهي، إذ تقتصر على مجموعة من الأحداث النموذجية الكبرى، تنبني أساساً على مجموعة لا حصر لها من الأفعال الصغرى المقتضبة التي لا تقوم على منطق واضح[1]. هكذا يمكن اختصار «أحداث» الرواية في خروج السارد من سجنه، وتجواله في شوارع المدينة وأزقتها، وانتقاله إلى أمكنة مختلفة عبر المترو والأتوبيس...

خلال هذه الجولات التلقائية يتم فسح المجال للذاكرة كيما تستعيد شريط الماضي عبر أزمنة مختلفة وأمكنة متنوعة لا تزال تعيش في أعماق السجين، مع التأكيد على أن «الوضعية الأولى التي منها انطلق لا تتغير والأفعال لا تنمو عبر الزمن بل تتشابه بدون أن يشدها منطق سببي واضح المعالم وهي لا تتطور بل تتوزع وتتشتت»[2].

وفي النهاية، وبعد سلسلة من الجولات التي لا هدف منها، سيزور السارد بيت جدته، وسيكون اللقاء خاليا من أجواء الدفء

---

(1) محمد الباردي: "الرواية العربية والحداثة ـ الجزء الأول"، دار الحوار، ط:1، 1993،ص:132.

(2) المرجع نفسه،،ص:132.

المرتقبة، والحميمة المفترضة، ليكتشف من خلال حواره مع جدته نبأ وفاة أمه منذ أسبوع. أثناءها تخبره الجدة عن لحظات الاحتضار وأخيراً الموت، ليردف السارد قائلاً: «وتطلعت في ساعتي. كان موعدي مع العسكري يقترب. وقمت واقفاً. وقلت: يجب أن أذهب الآن. وودعتهن. ونزلت السلم. وغادرت البيت. واخترقت الشوارع الجانبية حتى ميدان رمسيس. ثم اتجهت إلى محطة الميترو...»[1].

كانت خطوات السارد تواصل قطع الدروب ذاتها كل يوم بدون أن يحدد لها وجهةً أو هدفاً... يدخل المنزل ثم يخرج لتستقبله الشوارع مرة ثانية. فمثل هذا الأسلوب لتصريف واقع الملالة والسأم والرتابة لا يقل إيلاماً من وضعية الاعتقال؛ إنه نوع آخر من «الاعتقال» الجبري المفروض، نلفي معه الشخصية ـ وهي في حالة سراحهاـ أكثر ضجراً من يوميات المعتقل.

يعود السارد قافلاً إلى البيت ليتدارك موعد التوقيع الروتيني في دفتر الحضور، في الزمان والمكان المحددين. وهنا يصبح معه فعل التوقيع مفصلاً نصياً من المفاصل المركزية في **"تلك الرائحة"**. بواسطة هذا الفعل الروتيني يتحقق التكرار الدائري الذي طبع الرواية من بدايتها إلى نهايتها. ذلك أن دوام التركيز على شيء بعينه يتحول إلى لا تركيز، وهذا اللاتركيز يخلق السأم والدوار. وهنا

---

(1) صنع الله إبراهيم: **"تلك الرائحة"**، عيون المقالات، الطبعة الكاملة الأولى، الدار البيضاء 1986، ص:60.

ينعدم الفعل الذي يصل الذات بالموضوع ليحدث التواصل المنشود.

أما الزمن الروائي، فيغدو ـ موازاة مع ذلك ـ زمناً دائرياً تكرارياً، تتحرك في نطاقه الشخصية فيما يشبه مراوحة الذات للفضاء نفسه: من شارع إلى شارع، ومن سرداب إلى سرداب، ومن بيت إلى بيت. ويتمثل الزمن هنا في شكل دائرتين متداخلتين كحلقتين في سلسلة: الحلقة الأولى هي العالم الخارجي الذي يحيط بالبطل من كل صوب، والحلقة الثانية هي عالمه الداخلي الذي يقيم فيه، إذ تمثل الذات مركز الدائرة. أما أطرافها فهم أولئك الذين يحيطون به، أو يدورون في فلكه.

نخلص هنا إلى أن النهاية في **"تلك الرائحة"** هي مجرد تكرار لفعل يعاد مرات، وهو فعل مجيء الشرطي لمراقبة حضور الشخصية؛ وبالتالي تظل الرواية مفتوحة الآفاق. بمعنى أن هذا الفعل نفسه سيغدو العمود الفقري الذي سيتأسس عليه النص من بدايته إلى نهايته. من هنا يشير النص بوضوح إلى تشكل واكتمال الحركة الدائرية، كما لو كان الأمر عبارة عن دورة زمنية حتمية في دائرة مغلقة (Circuit fermé)، أو قدر جبري لا مفر من وقوعه، وما على السارد إلا أن يسير صعداً تجاه قدره، إرادياً أو لا إرادياً، شعورياً أو لا شعورياً.

1 - 2 - نموذج السرد التكراري (نهاية رواية: "ذات")

تحاول الشخصية الرئيسية في رواية: "ذات" مراراً وتكراراً أن تقف أمام العديد من حالات الفساد المستشري في وسطها الاجتماعي دون جدوى. ويبدو أنها عجزت عن التصرف الإيجابي في فعل شيء ما ترد به حقها الضائع، وما لحقها من ضرر بعد أن اشترت سمكاً فاسداً.

تتساءل الشخصية في حوار داخلي يائس، يشي بالاستسلام للأمر الواقع، والقبول السلبي بكل ما يجري: «ماذا تفعل الآن؟ تذهب إلى البقال وتحاول استرجاع نقودها؟ وفي حالة رفض البقال هل ستقدم في شأنه شكاية إلى المكتب الذي يئست من التردد عليه لنفس القضايا (قضايا الأغذية الفاسدة) بدون جدوى؟ أم أنها ستتجه إلى مركز الشرطة لتبلغ عنه؟ وخلالها تردد على ذهنها جواب أمين الشرطة «سمكة فاسدة؟ يبقى متكليهاش»، لتردف قائلة: «معه حق. فالموضوع تافه. شديد التفاهة. شعرت بالدموع تتجمع في عينيها، فألقت بالسمكة والرنجة في صفيحة القمامة، وتحاملت على نفسها، فغادرت المطبخ واتجهت بخطوات متثاقلة إلى المبكى: المرحاض»[1].

إن النهاية هنا عبارة عن حركة لولبية دائرية لا تفضي إلى أي مخرج، بل هناك مراوحة للذات وتكرار رتيب إلى حد الملل من

(1) صنع الله إبراهيم: "ذات"، مرجع سابق، ص:352.

جراء تشابه المواقف والموضوعات والنماذج البشرية نفسها. فدائما تصطدم هذه الشخصية بمظاهر الغش والفساد والتدليس، ولا تتردد في الدفاع عن حقها لدى المعنيين بالأمر، ودائماً تكون النتيجة محبطة، ومخيبة للآمال... إذ إن زمن الفساد بتعدد مظاهره، كان بمثابة الدائرة التي تبتلع كل محاولات انفلات شخصية "ذات" (يتطابق في هذه الرواية اسم عنوانها: "ذات" مع اسم الشخصية الرئيسية: "ذات") من شرنقة التكرار الممل.

وإذا كان هذا الراهن فاسداً، فإنه يتضمن بذور الفساد في الزمن القادم/ المجهول، ما دامت التربة مخصبة لمثل هذه البذور الفاسدة. وهذا ما يجعل من طموح الشخصية الخلاص من هذه الدائرة الجهنمية لا تشي بمؤشرات التحول على المدى القريب ولا حتى البعيد، ذلك أن دائرة العلاقات تضيق وتضيق، ولا أمل في مستقبل أفضل.

هذه الوضعية القاتمة هي التي أوصلت "ذات" إلى مرحلة اليأس من أن تغييراً ما يمكن أن يتحقق في ظل تلك الأوضاع المتعفنة على المستويات كافة. فكل جديد ما هو إلا نسخة رديئة عن القديم الفاسد، إذ إن رتابة أيامها تزداد ترسخاً، ولا أمل في انفراج هذه الدائرة التي تكبس على أنفاسها بقوة، بل كل ما هناك لا يعمل إلا في سبيل استكمال هذه الدائرة الجهنيمة المغلقة، مع استحالة البحث الإنساني عن خلاصه، وسط أجواء يخيم عليها القلق والفزع والانقباض، ليصبح البحث عن الخلاص نوعاً من العبث،

في عالم خارجي يصر على إهدار المبادئ الأولية لحقوق الإنسان من كرامة وحرية وحقوق.

فكل المحاولات التي قامت بها "ذات" من أجل فضح ما يحدث في مجالها الجغرافي الضيق، لا جدوى منها؛ لأن من يبحث عن التغيير في سراديب الإدارة الفاسدة، وفي دائرة بشرية متعفنة شبيه بالمحاولات السيزيفية التي تبذل في واقع تتجذر فيه عناصر ممانعة التغيير المنشود، خصوصاً إذا كانت سوداوية الحاضر ستطول بظلالها القاتمة الآتي. في المقابل، لا تعيش الشخصيات ضياعاً فردياً فحسب، بل ضياعاً إنسانياً، وما التيه في الطرقات، والسراديب إلا رمزاً من رموز هذا الضياع، وأحد عناوينه البارزة...

وعلى هذا النحو، لا تكون شخصيات الرواية سوى رموز مأساة وجودية في مجتمع فقد الطموح إلى الغد الأفضل. وتلك الرؤية المأساوية تتلبس شخصيات صنع الله منذ الطفولة، تلازمهم ملازمة قدرية لا فكاك من سطوتها، كما تشكل ميسم النهاية في كل من "تلك الرائحة" و"ذات".

فلا تتماثل عناصر محتوى الروايتين فحسب، فالتناظر حاصل حتى في مبناهما الفني. هذا المبنى يتحقق، مرة أخرى، من خلال تنويعات متشابهة في الصياغات الروائية اللاحقة بدرجات متفاوتة. ذلك أن حركة البطل في كلتا الروايتين ليست سوى حركة دائرية، لا توحي بمخرج من الشرنقة التي تحاصر فيها الشخصية. بالإضافة إلى ذلك، فإن كل محاولات الإفلات من ذاك الحصار النفسي

والاجتماعي المضروب حول هذه الشخصيات محكوم عليها بالفشل الذريع. حتى ما يبدو ظاهرياً أنه حركة داخل دائرة مغلقة ما هو إلا حركة وهمية، تقابلها حركة «فعلية» خارجية تشارك الحركة الوهمية، وتسير في المدار المغلق نفسه.

وبناء على هذا الإيقاع السردي الرتيب، تتحول الحركة الداخلية في النص، إلى نوع من الدوران الحلزوني الذي يرتفع مرة، ولكنه سرعان ما يهوي إلى القاع مرات، بحيث يستعصي على الشخصية الانفلات الإيجابي من هذه الدائرة الحلزونية المفرغة، والمغلقة في الآن ذاته، لتأسيس خط تطوري متصاعد، يأذن بنهاية ما لهذه الدورة الحياتية التي لا مخرج لها.

فالخاتمة في كلتا الروايتين لا توحي بجديد، ولا تشي بانطلاق حياة أخرى، إذ لا أمل في خروج الشخصية من تلك الحركة اليائسة داخل أسوار غربتها وإحباطها، وفقدان قدرتها على التواصل مع الناس. وهنا نجد أنفسنا بإزاء طقس لا نهائي، يتخذ من الصمت مثله الأعلى، ويقوم على بث وعي موجع ـ من جانب الروائي ـ بحقائق المجتمع العربي المتصف بـ: العشوائية، والتنوع، والانقطاع، واللاغائية.

وعلى ما يبدو، فإن صنع الله أجاد التعبير عن تلك الحالة المأزومة أيما إجادة، مشخِّصاً العوامل المباشرة وغير المباشرة لوقوع الشخصيات في شرك هذا الدوران الرتيب الذي لا يؤدي إلا إلى الموت البطيء. كما يجسد لنا ذلك السلوك الفردي المتواتر، طبيعة

المضمون العبثي الثاوي في مغامرات الشخصية الرئيسية. أما مظاهر هذه الدورة الجهنمية فتكتمل في إغلاق الروائي كل المخارج المحتملة التي قد تنتهي بها أحداث الرواية. وذلك ما يدفع القارئ إلى التساؤل الملح حول طبيعة هذا النوع من النهايات التي يقترحها صنع الله إبراهيم.

ـ فهل توفقت هذه النهايات في إيجاد مخارج مناسبة لمصير تلك الشخصيات، في أفق الخروج من هذه الدائرة التي تضيق كلما تقدم السارد في سرده؟

قد تتعدد وجهات النظر في الموضوع وتختلف. فهناك من سيزعم أن هذا النوع من النهايات، لا يشكل نهاية بالمفهوم المتعارف عليه، ليحكم على الرواية بأنها ليست محكمة البناء ولا تحتكم على تصميم منسجم، ما دامت لا تفتح النص ولا تغلقه، كما أن هناك من سيجد في منظور صنع الله لكتابة الرواية المختلف ما يبرر هذا النوع من النهايات، ويجعله أمراً يدخل في نطاق التجديد الروائي المرتبط بحركية الواقع الخارجي. أما هذه النهايات، من منظور صنع الله إبراهيم، فما هي إلا استعارة للعبث الذي يعتبر جزءاً لا يتجزأ من رواياته، ومن حركية المجتمع أصلاً.

2 - نهايات كافكاوية مرعبة وشاذة

تتصف نهايات الروايات التقليدية بحد أدنى من المعقولية التي تجعل أحداث النهاية مبررة ومستساغة في الوقت عينه. إلا أن نوعاً

مباغتاً وصادماً من النهايات بدأ يفرض نفسه بقوة في الساحة الأدبية، ويتعلق الأمر بنهايات مفارقة و«**لا معقولة**».

ولقد شكلت معاناة بعض الروائيين النفسية الجسدية في زنازين بعض الأنظمة العربية القمعية عنصراً هاماً في تنامي تيار العبث واللامعقول. فالأحلام المخيفة، والكوابيس الخانقة، والحالات العصابية الحادة، والشذوذ الجنسي المقرف... كلها علامات دالة على حضور هذا التيار الروائي المتميز في أدبنا العربي بشكل وازن.

ويمكن تتبع تلك الحالات النفسية العصابية في كل من: "**ثلاثة وجوه لبغداد**" لغالب هلسا، و"**نصيبي من الأفق**" لعبد القادر بن الشيخ، وكذلك في «**هلوسات**» غائب طعمة فرمان، وكوابيس شخصيات جبرا إبراهيم جبرا في روايته "**السفينة**"، لتكتمل دائرة الرعب لديه في "**الغرف الأخرى**" التي اتسمت بروح سريالية وسوداوية بشعة.

ومن الطبيعي أن ينعكس هذا الجو العام الذي تدور في أجوائه أحداث الروايات على خطاب النهاية، باعتبارها محصلة لما سبق من أحداث ووقائع. فقد جاءت نهاية "**ثلاثة وجوه لبغداد**" لغالب هلسا على الشكل التالي: «سرت نحو الباب، توقفت قليلا. ثم التفت خلفي. من تحت كتف أيوب برز شعر كثيف، ثم وجه لم أستطع تحديد ملامحه. أخذ يرتفع، حتى ارتفع بالقدر الكافي، ثم ناداني.

- غالب. لا تنس أن تأتي للحفلة.

تأملت الوجه. كان وجهاً مجهولاً، وكذلك الصوت كان من الصعب التعرف عليه، إذ كان مختنقاً.

سوف أجيء للحفل بالطبع. وأخذت أهبط السلم إلى الدمار»[1].

كما نلمس نظير هذه النهايات الكابوسية، على مستوى المضمون، في نموذج نهاية رواية **"ونصيبي من الأفق"** لعبد القادر بن الشيخ: «كان ذاك حين استيقظت الأم العجوز، هنالك، في بيت مستطيل. فقصت على زوجها محتوى منامة مزعجة فصرخ في وجهها بادئ الأمر ثم طمأنها قائلاً: إنك تحلمين. فاستسلمت لدليل الليل وحاولت النوم. ولم تنم. ثم اختطفها نعاس الفجر.

لم أنم. يستمر الهذيان في تركينة الصمت على ورق الصمت عشية الصمت

وأنا أحلم الواقع»[2].

وعادة ما يعتمد نظير هذا النوع من النهايات على التباس ما، يعتبر نقطة انطلاق محورية في الرواية ككل، سواء تعلق الأمر

---

(1) غالب هلسا: **"ثلاثة وجوه لبغداد"**، منشورات نجمة ، الدار البيضاء، ط:2، 1992، ص:199.

(2) عبد القادر بن الشيخ: **"ونصيبي من الأفق"**، دار الجنوب للنشر، تونس، 1984، ص:228.

بالتباس في مسار أحد الشخصيات، أو ضغط الزمن أو رعب المكان. وهذا ما يجعل القارئ يستنفر كل طاقاته التأويلية لتتبع خطوات أحداث الرواية الملتبسة التي عادة ما تفضي به، وبشكل فجائي، إلى هذا النوع من النهايات غير المتوقعة.

فقد نصاب بالحيرة والتردد عند قراءتنا لمفتتحات هذا النوع من الروايات، لأننا لا نعرف طبيعة السبب في هذه المشاهد المباغتة الصادمة والمفاجئة التي تنتصب أمامنا منذ الوهلة الأولى، ويزداد ذهولنا حينما نستشف نظير هذا الخلط والالتباس في وسطها (وسط الرواية)، ما دمنا لا نحصل على حكاية تتقدم إلى أمام وفق مبدأ تعاقبي مألوف، بقدر ما نجد مراوحة الحكاية لذاتها. لكن ذلك يصبح ضرباً من العبث واللامعقول عندما يتعلق الأمر بنهايات مقرفة، ومخيبة لأفق انتظارنا. وهذا ما تقترحه علينا كل من نهايتي **"اللجنة"** و**"بيروت بيروت"** لصنع الله إبراهيم.

2 - 1 - نهاية مرعبة (رواية: "اللجنة")

لا شك أن أغلب روايات صنع الله إبراهيم، تستمد مادتها الرئيسية من سيرته الذاتية، إلا أنها لا تنشغل بتسجيل الوقائع والأحداث قدر اهتمامها بجعل هذه الوقائع منطلقاً لتصوير الشخصية الرئيسية التي تعاني ما تعانيه من أزمات نفسية، وتيه اجتماعي، وانسداد الآفاق ...

تنفتح رواية **"اللجنة"** لحظة بلوغ السارد إلى مقر اللجنة في

الثامنة والنصف صباحاً، أي قبل نصف ساعة من الموعد المحدد له. يقول السارد: «بلغت مقر اللجنة...». ولم يجد في الأمر غرابة عندما أبلغه الحارس أن اللجنة لن تأتي قبل العاشرة والنصف، لتطول فترة انتظاره حتى الظهر.

ومن الملاحظ أن تقديم لفظة "اللجنة" جاء بالتعريف، ولكن بدون أية إشارة إلى طبيعة هذه اللجنة، ووظيفتها، وهدفها. وبذلك يخلق السارد تشويقاً ضمنياً لمعرفة اللجنة المعرَّفة والمجهولة في الآن عينه. ويأتي السرد اللاحق ليكشف عن حالة القلق التي تساور الشخصية، وهو على أهبة المثول أمام اللجنة المجهولة ـ المعلومة، بكل ما تحمله الكلمة من معان متعلقة بالبحث والتفتيش والتقصي، وبأوصاف المهابة والوقار والصرامة. فالقارئ، إذاً، مدعو منذ اللحظة الأولى لمشاركة السارد قلقه وانتظاريته المملة...

أما النهاية، فتجيء لتغلق دائرة كانت قد انفتحت منذ البداية مع وصول الشخصية إلى مقر اللجنة، دون أن تعمل هذه النهاية على رسم أفق ما، قد يشكل مخرجاً معيناً تفضي إليه نهاية الرواية. ذلك أن اللجنة ستُبْقِي الأمر على ما هو عليه، ولن تسمح بالأحداث كي تتطور صعداً نحو مخارج يحكمها قانون التطور.

ولقد فطن السارد إلى هذه النتيجة في الصفحة ما قبل الأخيرة حين استسلم للأمر الواقع، موجهاً خطابه الممزوج بمرارة ساخرة: «وأسارع فأقول إني لست من السذاجة بحيث أتصور أن الهدف لو تحقق سيكون نهاية المطاف، إذ من طبيعة الأمور أن تحل مكانكم

لجنة جديدة، ومهما كان حسن نواياها وسلامة أهدافها، فلن يلبث الفساد أن يتطرق إليها، وتصبح عقبة بعد أن كانت علامة، ويتحتم إزالتها بعد فترة من الوقت، طالت أم قصرت»[1].

كما تقر الشخصية بوجود حالات مجتمعية مماثلة تاريخياً، استطاعت فيها الجماعة أن تكرس منطق التغيير، وأن تتغلب على كل المعيقات التي تنتصب أمام التقدم والتطور، وعن طريق عملية التغيير والإحلال المتكررة، ستفقد مثل هذه الجماعة تدريجياً ما لها من سطوة. وبكثير من التأسي والأسف، يستطرد السارد قائلاً: «إلا أنني للأسف لن أكون هنا عندما يحدث ذلك، بسبب المصير المقرر لي».

إنها استنتاجات دالة تدفع على اليأس، وترسخ لدى الشخصية الاقتناع بالأفق المسدود، في ظل استمرار تعنت اللجنة، وقسوة أحكامها غير العادلة. أما نهاية رواية "**اللجنة**" فجاءت على النحو التالي: «كان الظلام قد حل، فوضعت تسجيلات هؤلاء المبدعين العظام في متناول يدي. وأخذت مكاني المفضل خلف المكتب، عند الحائط الأخير لمسكني.

مضيت أنصت للموسيقى التي ترددت نغماتها في جنبات الحجرة. وبقيت في مكاني، مطمئناً منتشياً، حتى انبلج الفجر.

---

(1) صنع الله إبراهيم: "اللجنة"، عيون المقالات، مراكش ط:5، 1992، ص :118.

عندئذ، رفعت ذراعي المصابة إلى فمي، وبدأت آكل نفسي»[1].

في هذا السياق بالضبط، يستطيع القارئ أن يحدس طبيعة النهاية المقرفة التي ستؤول إليها أحداث الرواية لا محالة. وهنا تلعب الظروف المصاحبة لحدوث النهاية دوراً بارزاً في تصعيد الموقف إلى مرحلة التوتر الذي يتوج بسلوك شاذ، تأكل فيه الشخصية بعضاً من جسمها، كأننا أمام كائن متوحش فقد إنسانيته وصواب عقله، وتحول إلى مخلوق آخر. فمن هذه الظروف ما هو طبيعي (الليل، إيقاع الموسيقى)، ومنها ما هو نفسي (الأرق، والإحباط، والإحساس بالغبن والجور).

هناك، إذاً، تقابلات واضحة بين كل من البداية والنهاية. فالسارد بلغ مقر اللجنة في بداية الرواية في الثامنة والنصف صباحاً، أما في النهاية فقد كان الظلام قد حل في غرفته، وبعدها رفع ذراعه المصابة ثم شرع في أكلها! إنه سلوك غريب وغير مبرر، وموقف غير منطقي ولا متوقع، ينم عن «مسحة كافكاوية» خيمت بظلالها على العديد من الروائيين الجدد. وهنا تتصل البداية بالنهاية اتصالاً عضوياً، تكون فيه النهاية «إجابة عن البداية، إذْ يتخذ الراوي موقفاً نهائياً من اللجنة التي حاكمته، ويضع نهاية لتصرفه وهو الشروع في أكل نفسه»[2].

---

(1) المرجع نفسه، ص: 119.

(2) محمد الباردي: "الرواية العربية والحداثة ـ الجزء الأول"، مرجع سابق، ص: 145.

في هذه النهاية، يرتفع صوت اللامعقول، ليصبح ما مضى من غريب المواقف والسلوكات خميرة لتفجير النهاية، لذلك يتراجع صوت العقل والحكمة، أمام لا معقولية الواقع، ويخفت صوت التوازن والمنطق لينبجس صوت العبث واللامعقول، حيث تفاجئنا الشخصية الرئيسية بتصرف لا تفسير له، وبعمل لا معقول، وغير مستساغ.

هذه التصرفات الغريبة من لدن تلك الشخصية تروم تهييج أعصاب القارئ وحواسه، قبل أن تحاول إفهامه وإنارة ذهنه. وكأنما كانت الغاية من هذا النوع من النهايات هو إثارة حاسة القارئ بجرعة زائدة من حالات الشخصية في قمة غرابة تصرفاتها لتحسيسه بخطورة ما يجري، والابتعاد عن دغدغة شعوره بنموذج النهايات السعيدة...

وقد يعتبر البعض أن مثل هذه النهايات سلبية، لكن إذا نظرنا إليها من منظور جدلي وجدناها إيجابية، ما دام التخلص من الطرف السقيم في الجسم قد يؤدي إلى حماية الذات من عدوى انتشار هذا المرض في سائر الجسم.

هكذا نستطيع القول: إن أكل السارد لأطرافه هو بمثابة الحل الاستثنائي للمعضلة الشاذة التي يجد السارد نفسه أمامها، في سياق علاقته بلجنة غير عادلة ولا منصفة، تكيل له التهم، وتلزمه بأحكام لامعقولة/ قاسية، كما تصر على تجريده من كل حقوق المواطنة، بله من إنسانيته حتى.

2 - 2 - نهاية جنسية شاذة (رواية: "بيروت بيروت")

يفتتح صنع الله إبراهيم رواية "بيروت بيروت" بذهاب السارد (الشخصية الرئيسية) إلى بيروت، أما النهاية فيمثلها فعل عودته إلى مصر. وربما يتأسس فعل الذهاب إلى بيروت على خلفية منع نشر عمله الإبداعي في مصر، لتصبح بيروت هي الحل الوحيد والأنسب لإنقاذ المخطوط من الضياع، وإخراجه إلى حيز الوجود في بلد طالما ردد المثقفون على أنه الرئة الأساسية التي يتنفس فيها المثقفون العرب هواء الحرية المفقود في أوطانهم.

فالسفر، على هذا الأساس، له أهمية خاصة، لأنه ليس مجرد تيمة عرضية في الرواية، فلا معنى لوصف الذهاب والإياب في "بيروت بيروت" إلا من خلال البحث عن صيغة ما لافتتاح النص وإنهائه. فإذا كانت البداية تؤذن بفعل انطلاق/ خروج السارد للبحث عن حل للمخطوط الذي منع من النشر في البلد الأم، فهل سيتحقق هدف نشر المخطوط في بيروت؟

هذا الأمل لن يتحقق في نهاية الرواية كما كان متوقعاً؛ لأن السارد (وهو الكاتب المفترض) سيتعرض لمجموعة من المساومات والابتزازات التي ستؤدي به في النهاية إلى محاولة خنق زوجة الناشر: «لم أخنقها، ولم يتحقق أورجازمي. فقد استجمعت قواها، ودفعتني عنها بعنف. واستطاعت أن تخلص رقبتها من بين أصابعي. وهبّت واقفة وهي ترمقني في هلع، بينما تهالكت في

مقعدي، لاهثاً، مرتعش الأطراف...»[1].

ولقد جاء السلوك العصابي من لدن السارد كردّ فعل عنيف على المقترحات الشاذة التي اقترحتها زوجة الناشر على الكاتب قصد نشر مخطوطه. ذلك أن التواصل الكلامي بين السارد وزوجة الناشر بلغ حداً أقصى، لينقلب إلى تواصل جسدي بين الطرفين، خلالها ستتفوه المرأة بما سيجعل الشخصية في حالة اهتياج شديد، حينها يعلو صوت العقل ليصل إلى حالة **النرفانا**، يقع الفرد خلالها في حالة جنون محقق.

إن الاندفاع الجنسي للشخصية في هذه الرواية يختلط برغبة حثيثة في خنق غريمته التي كان شذوذها الجنسي مفتعلاً؛ لأنها تفترض أنها تتقصد ـ من وراء مراودتها له ـ صيداً سهلاً، خصوصاً في لحظة التنفيس عن كبت جنسي مفترض لدى الشخصية، مما أثار اشمئزاز هذا الأخير، الذي تحول رد فعله الجنسي إلى سلوك مرضي سادي بفعل سلوك المرأة المتعمد تجاهه.

ونذكر في هذا المقام أن صفات الشذوذ لازمت الكثير من أعمال صنع الله إبراهيم، سواء في حالة الاستمناء في **"تلك الرائحة"**، أو عندما تسعى اللجنة للتأكد من عنينية الشخصية الرئيسية، وبتساؤلها عن عجزه في ممارسة الجنس مع المرأة في **"اللجنة"**، أو في أنواع الشذوذ التي يفصح عنها السلوك الجنسي

(1) صنع الله إبراهيم: **"بيروت بيروت"**، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط:2، 1988، ص: 262.

للزوج في رواية "ذات"[1].

من خلال ما سبق، نجد أن صنع الله ضحى بالحبكة (في "بيروت بيروت") كما هي مألوفة في الرواية التقليدية، وأحل محلها نوعاً من التوتر الداخلي الذي لا يحكمه منطق السبب والنتيجة، بقدر ما هو مرهون بعناصر طارئة، استثنائية، تفاجئ القارئ، وتباغت أفق انتظاره، لأننا ـ وببساطة ـ لا نتابع خيطاً سردياً تصاعدياً له بداية كما له نهاية.

وهذا الأسلوب في عرض المادة الحدثية، يوصلنا إلى نهايات موسومة بتناقض باطني غير مفهوم في بعض الأحيان، وإن كان ذلك التناقض يأتيها، في الواقع، من تناقض الحياة نفسها، والتباس أطوارها، وصنع الله حريص قبل كل شيء على أن يعرض الحياة في تناقضاتها وتشوهاتها كذلك.

ويبدو من خلال ما سبق، أن القصد من وراء توظيف صنع

---

(1) في هذا المقام يستدعي عبد الرزاق عيد البعد الكافكاوي في هذا النوع من النهايات، ويحيلنا على بازوليني (المخرج الإيطالي) الذي استطاع تحقيق نظير هذه المشاهد الغريبة سينمائياً، وذلك في أحد أفلامه الشهيرة تحت عنوان "سادوم". إذ يبرز بازوليني نزوع الفاشية لتغيير طبيعة الإنسان، حيث تختتم العلاقة الجنسية الطبيعية الوحيدة بين الرجل المرأة بالقتل، بينما تبرز طبيعة العلاقات الجنسية بين الرجال والرجال والنساء والنساء كعلاقات طبيعية.
- عبد الرزاق عيد: "«اللجنة» بين الواقع وتدمير المجاز"، مجلة: "المعرفة"، السنة 24، العدد 277، 1985، ص: 27 ـ 28.

الله هذا النوع من النهايات هو دفع القارئ لكي يختار لأحداث هذه الروايات مخرجاً خاصاً يقترحه هو، ما دامت لا تتوفر على مخارج يقينية. وتلك دعوة غير مباشرة للقارئ إلى تحمل تبعات تأويل وتفكيك شفرة هذا النوع من النهايات التي تظل بلا نهاية.

غير أن ما وجب التنبيه إليه في الأخير هو أن نهايات صنع الله، لا ينبغي التفاعل معها خارج تمثل فلسفته العامة، ونظرته الشاملة إلى الحياة، حتى يستقيم التأويل؛ لأن هذا النوع من النهايات اختيار قصدي متعمد في أفق البحث عن شكل متميز لمفهوم النهاية في الرواية العربية...

ثالثاً: نهايات دائرية من منظور سيرذاتي ("هاته عالياً هات النفير على آخره" لسليم بركات)

دأب سليم بركات على خوض مغامرة الكتابة الشعرية والروائية بنفَسٍ متميز، وبإيقاع إبداعي متفرد. كما طاول إبداعه فن السيرة الذاتية، ولكن هذه المرة بأسلوب مختلف عما هو مألوف في السير التقليدية العربية. فقد أفسحت تجربته في الأدب الشخصي المجال وسيعاً لضرب من التماس بين الواقعي والتاريخي والعجيب.

هكذا كتب في "الجندب الحديدي" (1980) "سيرة الطفولة"، في حين تشكل "سيرة الصبا" الموضوع الرئيس في "**هاته عالياً هات النفير على آخره**" (1982). هذا المؤلف السردي أضاف عمقاً إستراتيجياً لتجربة بركات السردية التي انطلقت من فضاء الشعر وامتدت إلى الرواية، ومنها إلى السيرة الذاتية...

ولعل التركيز على لحظتين أساسيتين من مسار حياة الكاتب كان له أكثر من باعث ودافع. فالكتابة بعيني طفل ـ بالنسبة لسليم بركات ـ هي بمثابة لعب طفولي غير جارح، حتى لو كانت الصور الطفولية المقدمة في هذين النصين مجروحة ومقهورة، وممزقة. لهذا يدعونا الكاتب إلى ضرورة الاقتناع بتصور مبدئي مفاده أن شخصيات السيرتين (بالأحرى أطفال السيرتين) كانت عارفة أنها معفاة من مساءلة الأخلاق وقوانين العلاقات الاجتماعية، لأنها ـ وببساطة ـ شخوص صغيرة يراد لها أن تنأى بنفسها وبمشاغلها وعوالمها عن عالم الكبار. وبهذا المعنى، فهي شخصيات لا يطاولها الاقتصاص على الجناية، ولا تحاسب محاسبة البالغ، ولم يكن لدى هؤلاء الفتيان تمييز بين الحق والباطل، بين المقدس والمدنس، وبين المسموح به والممنوع... أو هكذا يريد الكاتب أن يوهمنا به. حتى الكبار، أنفسهم، يجدون أعذاراً لوقائع تمس مقاماتهم التي تسمو عن عالم الصغار، ما دام التدوين هو تدوين طفل لا يؤخذ حكمه على محمل الإفتاء، وهنا المفارقة الساخرة التي يضعنا إزاءها سليم بركات في السيرتين: (سيرة الطفولة، وسيرة الصبا).

1 - البداية والنهاية في السيرة الذاتية

بالعودة إلى طبيعة النهايات في السيرة الذاتية العربية، نسجل تعدد وتنوع هذه النهايات، من كاتب إلى آخر، ومن حساسية أدبية إلى أخرى. في هذا السياق التصنيفي، وجب التأكيد على أن هناك منظوران أساسين في كتابة السيرة الذاتية على مستوى الأدب العربي:

1 - 1 - المنظور التقليدي للنهاية في السيرة الذاتية

تندرج النهاية الخطية (Linaire) في سياق نموذج السيرة الذاتية ذات الطبيعة التعاقبية في سرد الوقائع والأحداث، إذ تأخذ تلك السير قارئها برفق وتؤدة، ليتعرف على مراحل ومسارات الذات/ الشخصية الحقيقية في الزمان والمكان، من الطفولة (البداية) إلى الكهولة (النهاية). ذلك ما نستشفه من تصريح أحمد أمين في كتابه المشهور "حياتي" الذي يقول فيه: «كنت أعصر ذاكرتي لأستقطر منها ما اختزنته منذ أيام طفولتي إلى شيخوختي، وكلما ذكرت حادثة دونتها في إيجاز ومن غير ترتيب فلما فرغت من ذلك ضممته إلى كراستي اليومية، ثم عمدت في الأشهر القريبة إلى ترتيبه وكتابته من جديد على النحو الذي يراه القارئ من غير تصنع ولا تأنق»[1].

فما نستخلصه من هذا المفتتح، هو حرص الكاتب على ضرورة تقديم العمل من منظور شامل. يوحي للقارئ أن الكاتب بصدد الحديث عن صيرورة حياتية تبدأ أولى أطوارها لحظة الطفولة، وتنتهي لحظة الشيخوخة، ثم يعود السارد بعد ذلك القهقرى ليغوص في تفاصيل الأحداث من البداية. وبهذا المعنى تبدأ السيرة الذاتية بنهايتها وتنتهي ببدايتها على طريقة عد عكسي يكون مآله محدَّدًا منذ البداية؛ لأن الكاتب «يعرف كلمة النهاية، والنهاية ترتمي

(1) أحمد أمين: "حياتي"، دار الكاتب العربي، بيروت، ط:2 ، 1971، ص:50.

على البداية»[1]. ومن شأن ذلك الإجراء الفني أن يكرس أحد عناصر الميثاق السير ذاتي الأساسية في هذا النوع من الكتابات، ويتعلق الأمر بدفع القارئ، وحثه على تصديق ما يحكى، باعتباره قولاً صادقاً وصريحاً.

غير أن هناك من يعتبر أن إجراءً فنياً من هذا القبيل، هو في حد ذاته، يشكل نوعاً من أنواع التزلف والتقرب من القارئ، وكسب وده وثقته مع أنه لا يجب الاستهانة بسلطته في الحكم على النص، سواء بالرفض أو بالقبول (حكم القيمة)، بالإقبال أو الإدبار (التشويق).

وإن كان أحمد أمين قد واكب في كتابة سيرته فترات زمنية متتابعة (الصبا، الشباب، الشيخوخة)؛ فإن بعض السير الذاتية قد تقف عند فترة معينة، تُقتطع من مشوار حياة الكاتب دون سواها. لذلك لا يشعر القارئ في هذا النوع من السير بالرضا الكامل في نهاية الكتاب، بل يحس برغبته الحثيثة في تتبع بقية حياة الصبي في المراحل التالية من حياته.

وخير نموذج لذلك هو سيرة طه حسين في الجزء الأول من كتاب "الأيام"، إذ إن هذه السيرة لا تعبر عن اكتمال سيرة الكاتب، بقدر ما تعبر عن مجرد رغبته في التوقف عند هذا الحد (سيرة الصبا

---

(1) عمر حلي: "البوح والكتابة دراسة في السيرة الذاتية في الأدب العربي"، منشورات: "مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي"، ،ط 1، 1998، ص:219.

والشباب). ومن منظور عبد المحسن طه بدر أن الكاتب أحس بالنهاية المتعسفة التي تضمنها كتابه هذا، ليبررها في الفصل الأخير الذي توجه فيه بالحديث إلى ابنته، بأنه لا يرغب في مزيد من الحديث عن هذه المرحلة من حياته، خشية أن يصبح موضوعًا للشفقة أو السخرية، وإن كان سيتابع الحديث عن مرحلة أخرى من حياته حين يبلغ الثالثة عشرة، ويرسل إلى القاهرة ليختلف إلى دروس الأزهر[1].

فالسيرة الذاتية ذات النهاية المقطوعة تعبر عن دورة زمنية مبتورة من حياة صاحبها، حيث يعطي الكاتب للحظة الميلاد نصيباً من الاهتمام، ويردفها بالحديث عن الطفولة والشباب، لكنه يوقف تسلسل مجرى حياته عند هذا الحد دون أن يصل إلى فترة الكهولة، باعتبارها نهاية المطاف الحياتي بصفة عامة...

1 - 2 - المنظور الجديد للنهاية في السيرة العربية

يبدو أن سليم بركات مهووس بالتجديد، بدءاً من طبيعة صوغه لعنوان هذه السيرة ("هاته عاليا... هات النفير على آخره")[2]، مروراً بالتعيين الجنسي (سيرة الصبا)، انتهاء بباقي مكونات النص الروائي سواء على مستوى البناء أو الدلالة. حتى

---

(1) عبد المحسن طه بدر: **"تطور الرواية العربية الحديثة"**، مرجع سابق، ص - ص: 306 _307.

(2) سليم بركات: **"هاته عالياً، هات النفير على آخره..(سيرة الصبا)"**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1982.

أننا قد نساق إلى طرح مجموعة من التساؤلات حول مدى واقعية المحكي السيرذاتي في هذا النص، خصوصاً إذا ما تعلق الأمر بخطاب افتتاحي مباشر (بدون عناصر التمهيد المعروفة)، خال من المؤشرات المرجعية سواء تلك التي تحيل على أزمنة أو أمكنة أو شخصيات واقعية، بالإضافة إلى نهاية هذه السيرة التي جاءت على غير منوال خواتم سير ذاتية مأثورة في أدبنا العربي. وهذا ما يعمل - بطريقة غير مباشرة - على إبطال مفعول الميثاق السيرذاتي، كما عهدناه في الكتابات السير ذاتية التقليدية.

أما بخصوص طبيعة استحضار سليم بركات لنهاية هذه السيرة، فإننا نجده لا يلقي بالاً إلى ضرورة ترتيب الوقائع والأحداث بطريقة التسلسل التعاقبي المألوفة في الكتابات السير ذاتية في الأدب العربي. ربما لأنه يستحيل الالتفات إلى مرحلة الميلاد وتتبع تفاصيلها بالدقة المطلوبة، نظراً لصعوبة تذكر هذه اللحظة باعتبارها لحظة ما قبل الوعي بالعالم الذاتي منه أو الموضوعي. الأمر الذي دفع بعض الكتاب إلى عدم الالتفات إلى ترتيب الأحداث، واستبداله باختيار محطات أساسية أخرى من مسار حياتهم. وهذا ما نلفيه في نموذج السيرة المتشظية، التي هي جمع لشتات تلك اللحظات الحياتية التي تبدو مجزأة ومتناثرة، بحيث يتم تحويلها إلى كل متعدد، يكشف لنا بطريقة ضمنية بأن كل شيء (الذات والعالم) منفتح دوماً على أطوار تشكله اللانهائية. فلا شيء مكتمل، ولا شيء منته[1].

---

(1) عبد السلام مصباح: "عن السيرة الذاتية في الكتابة العربية"، مجلة: "الكرمل"، العدد 61، 1999، ص: 109.

من هذا المنطلق الفني، نؤكد أن سليم بركات يسعى في سيرته: **"هاته عالياً.. هات النفير على آخره.."** إلى الانفلات من لعبة التحديد الزمني والمكاني منذ البداية، ليقحم قارئه ببداية مباغتة وغير متوقعة، وفي الأخير يختم نصه بنهاية مفتوحة على بداية (بدايات) أخرى محتملة.

هذه البداية تشي بكون أحداث النص في حالة امتداد وتلاحق. أحداث مهمة تلت لحظة البداية إن لم تكن هذه البداية تتويجاً لها، ما دام السارد يفضل التركيز في بدايته على أهم حدث في هذا الأثر الأدبي، ويقدم لنا التفاصيل التي كانت السبب في هذا الهياج الذي عرفته المدينة، ثم بعدها يطلعنا على طبيعة التغيير الذي طرأ بعد الهياج (تغيير الحكومة...).

فلا جديد تحمله هذه الحكومات للأهالي في شمال العراق؛ لأنها حكومات تتشابه وتتقاطع في إدامة التهميش والعزلة على مناطق الشمال (حيث تقطن الأغلبية الكردية) إلى ما لا نهاية... ويظل السارد يراهن على هبَّة أهل الشمال التي تعيد الاعتبار لهذا العالم المقصي في برنامج كل الحكومات المتعاقبة على البلد. وهذا عائد من دون شك إلى حقيقة مفادها أن الحكومات المتعاقبة، بهذه الصورة، لم تنبثق عن المجتمع الذي تدعي أنها تمثله، وإنما فُرضت عليه فرضاً.

وإذا كان سليم بركات قد باغت القارئ ببداية مفاجئة، وبالتالي خلخل أفق انتظاره؛ فإنه في النهاية سيضاعف من حيرته وتساؤلاته حول حقيقة الميثاق السيرذاتي وإشراطاته. من هنا ترك

السارد قارئه معلقاً، ينتظر ويترقب معرفة شخصية «ميرو» الخرافية دون جدوى.

كما حمل هذا الخطاب الختامي نفساً رمزياً يحتمل العديد من القراءات حول حقيقة هذه الشخصية التي تتردد على النص بين الفينة والأخرى، بدون أن يتمكن من فك لغزها المحير. وبذلك يؤسس النص لنهاية مفتوحة على إيقاع انتظارية مبهمة وإرجاء غامض، ملتبس في مضمونه، ولا يمكن أن يتصور في نطاق مقتضيات الميثاق السير ذاتي في السير التقليدية.

وكأننا بنصوص السيرة الذاتية المتشظية، لا تَنِي تؤكد أهمية إعادة الاعتبار إلى سلطة الكتابة (الصيغة الفنية)، مقابل ما كان سائداً من نزوع ملحوظ إلى تمجيد سلطة الوقائع والأحداث (القصة). فمن المعلوم أن تفادي إيراد النهاية بالشكل الهرمي المألوف هو في حد ذاته، تجنب للحديث عن فكرة النهاية، سواء على مستوى الكتابة (الخاتمة) أو على مستوى صيرورة الحياة الذاتية (الموت) من جهة، وتَخَفُّفٌ من سلطة الارتجاع التي تفقد النص أدبيته، وتحوله إلى فضاء نصي لجرد الوقائع والأحداث (سجل مدني) من جهة ثانية.

ومن الطبيعي القول: إن النص السير ذاتي كلما لجأ إلى مثل هذه الاختيارات الجمالية استدار نحو بنيته الفنية بالدرجة الأولى، وبالتالي، اهتم بمعماره أكثر من اهتمامه بنهاية مجرى أحداث القصة. فلا يجب أن نعد الانزياح عن إثبات النهاية الواقعية (الموت) هروباً

من الواقع الطبيعي، بل هو، في حقيقة أمره، نوع من إعادة تشكيل هذا الواقع الذاتي على نحو يتحقق فيه ذلك التوازن في البناء الفني مع أبنية المجتمع التي يكون الكاتب متأثرا بها أصلا ومؤثرا فيها؛ يقع الانتقال، لحظتئذ، مما هو محسوس (السيرة كواقع)إلى ما هو تخييلي (السيرة كتخييل). وهو ما حدا ببعض النقاد إلى الحديث عن استحالة القبض على النهاية، في نظير هذه النصوص السير ذاتية المتشظية؛ لأن كتابها يتقصدون تعليقها حيناً أو ينفونها أحياناً أخرى، «وهذا الموقف ينم عن رغبة حثيثة [من لدنهم] في إبراز انفتاح الخطاب، خصوصاً في حالة استبدال نقطة النهاية بنقط الحذف»[1].

هناك، إذاً، فرق بين نهايات السيرة المتعاقبة الممتدة التي يدعوها الناقد عمر حلي بالخواتم التقريظية، وبين الخواتم القائمة على نقد الذات (أفراداً وجماعات)، أي تلك السيرة القائمة على التشظي. هذه الأخيرة هي عبارة عن نصوص سير ذاتية موجّهة بسلطة الكتابة أو بشعرية البوح، وتصاغ في أفق بدايات مرجأة ومتجددة، ذلك أن البدايات والنهايات تؤكد أن النمط الأول من السيرة الذاتية هو تخليد للماضي عبر كتابته، وأن النمط الثاني تخليد للكتابة عبر تسريـد الماضي ونثره[2].

(1) عمر حلي: "البوح والكتابة دراسة في السيرة الذاتية في الأدب العربي"، مرجع سابق، ص:221.

(2) المرجع نفسه، ص:223.

2 - مؤشرات البناء المعماري الدائري

يسجل الملاحظ لطبيعة البناء المعماري، في هذه السيرة، أنه جاء مغايراً تماماً لما هو مألوف، حيث اتسم بالدائرية، والنفَسِ التكراري. فقد سجلت لنا بداية الرواية أحداث مشهد سقوط حكومة ظالمة وصعود أخرى لا تختلف عن سابقتها في التسلط والجور، يليها هياج وسقوط الحكومة نفسها، تليها حكومة أخرى جائرة فهياج، وهكذا دواليك. أما نهاية هذه الصيرورة الدائرية فيتم تأجيلها في انتظار مجيء «ميرو» المنقذ من كل هذا الظلم، ومُخَلِّصُ أهل الشمال من كل الشرور التي تحيق بهم.

فالهياج المتكرر، والحكومات المتعددة، والهبَّات العنيفة المتتالية لا تعمل إلا على تأجيل مجيء ميرو (المهدي المنتظر)، إذ تختم: **"هاته عالياً.. هات النفير على آخره.."** بمقطع نصي ذي مسحة مفارقة للواقع: «كل شخص يؤجل مجيء «ميرو» على طريقته؛ يؤجل مجيء الأكباش التي ستشق بقرونها الغشاء الأرضي، فتبين، في أكثر الأماكن التصاقاً بالعمارات، والأسواق، بقايا مملكة الرعاة الأولى، ذات الأساسات الجير، والأحواض النائمة كقبور من ذهب. من تخوم الشمال، إذاً، تنتظر الأرض صاعقة سحرها، وأباطرة الملهاة»[1].

إن شخصية ميرو، من خلال ما سبق، تبدو ثنائية الأبعاد. فقد

(1) سليم بركات: **"هاته عالياً، هات النفير على آخره.. (سيرة الصبا)"**، مرجع سابق، ص:119.

تكون واقعية وهو تقدير غير مستبعد، كما قد تكون متخيلة (وهذا أغلب الظن)؛ لأنه عادة ما يتم إدراجها في سياق المحكي المفارق للواقع من أجل إعطاء خصوصية ما لملامح المكان القاسي، وعلاقته بالإنسان المقهور.

من هنا نجد أن هذه السيرة تحفل بالكثير من أنماط الوعي المفارقة للواقع في تفسير الكثير من الأوضاع والظواهر التي يتم إرجاعها إلى قوى خارقة وشريرة (كما هو الأمر مع شخصية ميرو) أو خيرة، تماماً كفعل الإنسان البدائي في رؤيته للعالم من خلال نمط الوعي الأسطوري والخرافي واللامعقول. ففي هذه الحالة، يغدو هذا النوع من النهايات المفارقة للواقع بمثابة شفرة ثقافية تنفخ روحاً جديدة في الجماعة التي تتمثلها كحقيقة لا مفر من تحققها على أرض الواقع إن عاجلاً أو آجلاً.

انطلاقاً من هذه المعطيات، لم تعد السيرة الذاتية عبارة عن سرد مراحل متسلسلة من حياة المؤلف التي تبتدئ بمراحل الصبا واليفاعة، وتنتهي بالشيخوخة، بل غدت مع سليم بركات تلامس مناطق مفارقة لما هو واقعي. ولأجل ذلك فهي توظف جدل الواقعي (السيرة الذاتية) والمتخيل (حكاية «ميرو» الأسطورية نموذجاً) في سياق سيرة متشظية ذات أفق جمالي متميز.

على أن ما يجعل من الخطاب السيرذاتي المتشظي خطاباً متقلقلاً، هو طبيعة الضمير الذي ينزاح عن أحد الضمائر السردية المعروفة في تاريخ السيرة الذاتية الخطية (وهو ضمير المتكلم، مع

استثناءات قليلة). ذلك أن الضمير البارز في بداية هذا النص ونهايته هو ضمير «النحن» الذي يحيل على الجماعة ما دام الكاتب غير قادر على تصور حياة الطفل (الفرد) منفصلاً عن العالم الخارجي الذي ينتمي إليه (الجماعة).

هذا الضمير («النحن») يسرد تاريخه الخاص في نطاق الجماعة التي يذوب في خضمها. الأمر الذي يحيل السيرة الذاتية حينئذ إلى سيرة جمعية، ليتم تعزيز هذا التصور باستحضار الكاتب لحكايات بعض الشخصيات الواقعية والمتخيلة التي لها أسماء مميزة، يمتحها من قاموس الجماعة خاصة، ومن ذاكرة أهل الشمال بصفة عامة، خلالها أزال الكاتب عنهم قشرة الوقائع اليومية الحقيقية والواقعية، وجعلهم يحيون في ذاكرة الأفراد والجماعات، ويعيشون تاريخهم الخاص، في مدينة لا تعرف الليل والنهار، الضوء والعتمة، الأنا والآخر.

في هذا المضمار، تبدأ شخصية «ميرو» في التجلي باعتبارها شخصية خرافية تظهر وتختفي، كما لو كانت ذكرى أو كابوساً يحط بكلكله الثقيل على ذاكرة الصبية والكبار على حد سواء. ففي هذا النوع من النهايات تتجسد العلاقة الجدلية بين العقلاني والحدسي، بين الواقعي والمتخيل.

هناك، إذاً، تناصٌّ بين الحياة والنصوص، بين حياة اليوم والأمس، كما بين النص الشفاهي والمكتوب. هذا التناص يقوِّض فكرة السيرة الذاتية التقليدية، ويستدعي حواراً آخر، هذه المرة بين

كل من الرواية والسيرة الذاتية. فالسيرة الذاتية هي في الحقيقة سليلة الرواية، ومع ذلك فقد استعارت من بعض الأجناس الأخرى الكثير من أساليبها، من مثل المجاورة بين الحكاية والشعر والمثال والحكمة والمدونة والحوار والتعليق... «إلا أن المتأمل في هذه المجاورات يكشف عن سياق ينتظم وفقه خطاب السيرة الذاتية، وعن قصدية خفية تنطوي عليها المجاورة وتضمرها دلالات النسق الثقافي»[1].

وبقدر ما غدا كل من الميثاقين «**السيرذاتي**» و«**الروائي**» يثيران الكثير من التساؤلات بفضل تحققات نصية منزاحة، أصبح القارئ يتوقع ـ بكثرة تداوله لهذا النوع من النصوص ـ أن مجال السيرة الذاتية ليس هو الحقيقة الخالصة، بقدر توقعه أن مجال الرواية ليس هو الخيال الخالص. فقد تظهر الرواية في لبوس السيرة الذاتية والسيرة في لبوس الخيال؛ وهذا مبرر إلى حد كبير، إذ كيف لنا أن نجزم أن ما انتهى إليه سليم بركات يدخل في نطاق الحقيقة والواقع ولا علاقة له بالخيال؟

محصلة الكلام هو أن سليم بركات اعتمد نموذج السيرة الذاتية المتشظية سبيلاً لإنتاج نموذج نوعي جديد من الكتابات السيرذاتية. وذلك من خلال بداية مباشرة وصاخبة، تعكس حرارة الإيقاع العالي الذي دشنه محفل العنوان، وترجمته مضامين البداية.

---

(1) يمنى العيد: "سجن السيرة ورحابة الرواية"، مجلة: "أخبار الأدب"، العدد 244، مارس 1998، ص:15.

كما أن هذا النص السيرذاتي حاول أن يتخفف من صرامة سلطة الميثاق المرجعي في خطابي: العنوان والبداية، وهذا ما جعل صيغة العنوان السردية أقرب إلى عالم الرواية منه إلى عالم السيرة الذاتية.

أما بنية النص المعمارية، فاتسمت بالدائرية، إذ لا تنتهي الرواية بنهاية محددة، سواء كانت سلبية أو إيجابية. إنها تحكي عن أوضاع أهل الشمال، في هذه الحكومة أو في ظل أخرى. مكرسة شعار ضمني مفاده أنه لا جديد تحمله هذه الحكومات المتعاقبة لأهل الشمال بعد كل تمرد وهياج وثورة.

من هنا نقول: إن نهاية هذه السيرة جاءت لِتُقَوِّضَ بعض أسس الميثاق السير ذاتي (أن تكون الأحداث معقولة)، على اعتبار أن كل ما يدخل في بنية اللامعقول يحيد عن أحد عناصر هذا الميثاق، وذلك شأن إيراد شخصية «ميرو» الأسطورية في نهاية النص. بالإضافة إلى أن مبدأ التضمين الذي ساد النهاية المفارقة للواقع، يتنافى مع مبدأ الاسترجاع الذي هو قوام السيرة الذاتية التقليدية، كذلك الأمر مع عنصر التأجيل وتعليق بقية الأحداث.

الفصل

الثالث

3

مظاهر البناء الروائي المفكك

تسمح رواية "رامة والتنين" لإدوار الخراط بقراءتها وفق المنوال التعاقبي المتسلسل (أي من بداية النص إلى نهايته)، كما تمكننا ـ في الوقت ذاته ـ من تصفح كل فصل منها على حدة؛ فهي تتيح للقارئ الفطن أن يرتبها عند القراءة كما يحلو له.

المهم، إذاً، في الرواية ليس هو حرص الكاتب على التعاقب والتسلسل بل على التبلور والتكشف. فالدارس لهذه الرواية الاستثنائية لن يجد صعوبة في القول: إن الرواية لا تنتهي نهاية حدثية ما، بل تتوقف فقط لتستأنف من جديد استكمال باقي الحلقات في مجرى سردي آخر لا ينتهي، ولا يني يتجدد في رواياته اللاحقة.

1 - بين البداية الملتبسة والنهاية المفتوحة

يدشن إدوار الخراط "رامة والتنين" بمشهد غامض لشخصية مجهولة الهوية، تدخل ميداناً ضيقاً بحي العجوزة، وتركب بعدها سيارتها (أو هكذا يتراءى لنا بعد القراءة الأولى). كما أن العنصر اللافت للنظر، هو ذلك الوصف المصاحب لظهور الشخصية المباغت في هذا المفتتح الذي يقوم على رصد جماليات الفضاء الطبيعي، وتقصي شاعريته. كل ذلك يوحي، بطريقة غير مباشرة، بنشوة عارمة تغمر هذه الشخصية في أولى لحظات افتتاح الرواية.

غير أن مشهد البداية هذا سرعان ما ينكسر بغتة قبل انتهاء الصفحة الأولى. حيث تنتفض الشخصية من نومها فجأة، على إثر حلم كابوسي خانق لم يبارحها، ظل يطاردها ويحط بكلكله الثقيل على كاهلها في حالة اليقظة والحلم معاً.

في هذه اللحظة بالضبط، يُضيِّع القارئ خيط السرد الذي جعلنا السارد، من خلاله، نعتقد ـ واهمين ـ أنه يتدرج بالتتابع: وصف المكان، دخول الشخصيات، ووقوع الأحداث... إلخ. يحدث هذا بدون سابق إنذار، ولا معرفة بالأسباب أو المسببات، ولا بالدوافع الذاتية أو الموضوعية التي تبرر ما وقع، وهنا مبرر حيرة المتلقي.

1 - 1 - البداية الملتبسة

تتضاعف حيرة القارئ الذي لم يتعرف بعد على هوية الشخصية المبهمة، وهي الشخصية التي أوحت إلى القارئ في المقاطع الأولى من الرواية بتوقعات لم تتحقق بعد ذلك. الأمر الذي يجعلنا نعتقد أن حالة الفرح السالفة الذكر ما هي إلا انعكاس لتواصل ما، لا نعرف كنهه ولا مصدره، إذ إن الغموض في هذه البداية الروائية «هو إثارة وتحفيز لإضاءة هذا السرد اللغوي الذي يحاول إخفاء شيء ما، فكلما كانت البداية وصفية سردية، جاء غموضها يختزن تفجيرات دلالية كثيرة»[1].

في هذا السياق المحموم والملازم لحالة اليقظة المفاجئة للشخصية المجهولة، وعلى إيقاع الحوار الداخلي المتصاعد من جراء ما وقع، يرد ذكر اسم "رامة" لأول مرة، ويتلازم ذكرها مع

(1) شعيب حليفي: **"هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل"**، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط:1، 2005، ص:103.

إحساس الشخصية بالاختناق والوحدة. هنا يناجي ميخائيل (وهو الشخصية المفضلة لدى إدوار في أغلب رواياته) نفسه قائلا: «هل الحب هو هذا النداء الذي لا رد عليه أبداً؟ ولا ينقطع، لا يملك إلا أن يرده عنه، ملحاً، يصحبه في صحوته ونومه، منذ أمد يبدو له قديماً قديماً، لا بدء له، ولا تبدو له نهاية؟ هل الحب هو هذه الوحدة؟»[1].

كلها أسئلة تحمل في طياتها قوة الزخم الباطني الذي يستعر كلما عاودت ميخائيل الذكرى، كما ترتد عكسياً كلما ازدادت وطأة الاستذكار. إنها أسئلة محكومة بالشك الملتاع، تؤرق الضمير وتثير شجونه الخامدة: ماذا بعد؟ ولماذا؟

فقد يكون المشهد غامضاً، ونجوى ميخائيل الداخلية ملتبسة أيضاً، ولكن هذا الغموض يوظف في خدمة النص. وهذا ما حدا بفخري صالح إلى القول: «إن الخراط يبدأ السرد من النهاية، ثم يرتد إلى البداية، ثم إلى النهاية، وهذا في نص روائي يقلب تماماً قواعد الحبكة التقليدية»[2].

وما سيضاعف مسحة التعقيد الدلالي التي تحيط بالخطاب الافتتاحي هي تلك الأسئلة الوجودية التي ستظل معلقة، بلا أجوبة

(1) إدوار الخراط: "رامة والتنين"، دار الآداب، بيروت، ط:1 ،1990، ص:6.

(2) فخري صالح: "رامة والتنين: تشريح العشق"، مجلة: "المهد"، العدد الخامس، 1985، ص:38.

نسبية حول ما قبل البداية، من قبيل: هوية الشخصية، طبيعة علاقته برامة، والظروف التي أدت إلى تصعيد الموقف الذي انعكس على الشخصية في شكل أحلام مزعجة.

إلا أننا ستعرف بعد ذلك، وبالمقابل، على بعض الإيحاءات التي تشي بتدهور العلاقة الغرامية مع الحبيبة (رامة)، من خلال ما كان يصدر عن ميخائيل من هذيان ومناجاة وشكوى: «هل الحب هو هذه الوحدة؟ في كل ليلة يموت ميتة صغيرة، ويبعث في الصبح، ميتاً»[1]. ذلك الحدث الذي يتم استرجاعه بواسطة الحلم، سيصبح فيما بعد التيمة (Thème) الأثيرة في النص، إذ سيتكرر ورودها مرات عديدة، بصياغات تعبيرية متنوعة، وبرؤى متباينة، ومن زوايا نظر مختلفة.

هكذا يبدو أن العلاقة العاطفية (الموضوع المفترض في الرواية) تنتهي - على مستوى القصة - قبل أن تبتدئ على مستوى النص الروائي، في حين لن يتعرف القارئ على بداية العلاقة بين ميخائيل ورامة إلا في منتصف الرواية. وذلك ما قلص حصة الأحداث منذ البداية، وجعلها حافلة بنفَس شاعري مميز، عبر تراكم جمل التشبيه، والاستعارة وأنواع أخرى من المجاز. فقد جاءت تلك الجمل متوافقة مع نبرة الكشف والشكوى والتوقع. تتغلف شاعرية النص الافتتاحي إذاً في استبطان الحالات المتباينة لكل من رامة وميخائيل بنبرة رومانسية، تتفجر وتعلو حسب طبيعة المقطع، «وكأن المتلقي

(1) إدوار الخراط: "رامة والتنين"، مرجع سابق، ص:6.

إزاء لحن زاخر بالإيقاعات المتصاعدة المتأزمة المنفرجة المعاودة مسارها بتقنية عميقة مطلوبة لا نهائية»[1].

فالأحداث هنا ليست أكثر من حالات استيهامية ونفسية، يجاهد الروائي في تجليتها وبلورتها، بلورة تجمع ما بين الحقيقة والخيال، الهلوسة والحوار الداخلي، الوعي واللاوعي، وتتحقق نصياً بصيغ تعبيرية شاعرية، وباطنية تتسم بالعمق الذي ينفر من ابتذالية الجمل التقريرية الواضحة. وذلك ما يترجمه أسلوب الحوار الداخلي المهيمن على مفاصل النص من البداية إلى النهاية، وهو الأسلوب الذي يستعيض به الروائي عن السرد غير المباشر، وهو كذلك الأسلوب المفضل لدى كتاب الرواية الواقعية.

فتقديم الفضاء المفتتح به، رهن أفق انتظار القارئ إلى ما سيأتي من أحداث تملأ ركح ذلك الحيز الموصوف بعناية فائقة. بحيث سيتم تخييب أفق انتظار المتلقي بعد الحلم المفاجئ. وعوض أن يقوم السارد بتشخيص الوقائع والأحداث والبحث عن مسبباتها، يصبح هذا الحادث عنصر استدعاء ليس للأحداث وإنما للمواقف الشعورية، والأحاسيس المتضاربة التي تشكل أسئلة تتجاوز أزمة الفرد في علاقته بالآخر (المرأة)، لتغدو أزمة وجودية تهم الفكر، والوجدان، والبعد الفلسفي في طرح مثل هذه العلاقة التي تنأى عن التحديد والتنميط.

---

(1) أسعد محمد علي: "أثر الموسيقى في «رامة والتنين»"، مجلة: "آفاق عربية" (العراق)، السنة الثامنة، العدد 5 ، كانون الثاني، 1983، ص:125.

إلا أن هذا التعقيد الذي يلف البداية، قد يتحول حجرة عثرة في سبيل طبقة معينة من القراء، أولئك الذين درجوا على استهلاك عينة من المفتتحات الروائية التي تعتمد كمية لا بأس بها من الوصف والإخبار المؤطرين لفضاء النص. الأمر الذي فطن إليه إدوار الخراط عندما استعار لهذه البداية بنية مفارقة، استمد روحها من النموذج التقليدي في تقديم العالم الروائي، مدققاً في بعض تفاصيل الفضاء الموصوف، مبرزاً جماليات هذه المناظر الطبيعية، بلغة منزاحة، ومهارة في الأداء التعبيري.

وهذا ما يبرز عندما يخبرنا السارد بدخول الشخصية راكباً سيارته الميدان الضيق، وسط العجوزة. الأمر الذي دفع بالخراط إلى التوسل بعنصري: الإخبار والوصف لاستقطاب القارئ إلى النص، واستدراجه كما لو أنه نصب له الفخ الذي يوقعه في شرك هذه اللعبة السردية.

وبناء على ما سبق، يتم استعارة أشكال التقديم التقليدية وتفجيرها من الداخل، «حيث يدل هذا الإيهام باستعارة السرد التقليدي من النوع الروائي أن الكاتب يحاول أن يفكك بنية النوع من داخلها»[1]. كما أن هذا الإجراء الأدبي يدخل في نطاق ما يسميه الخراط: «**الكتابة عبر النوعية**» التي تندرج في سياق تحاور الأنواع الأدبية، وتفاعل صيغها التعبيرية.

---

(1) فخري صالح: "**رامة والتنين: تشريح العشق**"، مرجع سابق، ص:44.

وبهذه الصنعة الفنية، يكون الخراط قد حقق ذلك التوازن الملموس بين التنظير والتطبيق، وهو الذي يؤكد: «أن الرواية ـ في ظنه ـ هي اليوم، الشكل الذي يمكن أن يحتوي على الشعر، وعلى الموسيقى، وعلى اللمحات التشكيلية، بالإضافة إلى ما يمكن أن تحتوي عليه من خصائص الرواية التقليدية...»[1]، فكان مفتتحه الروائي خير مترجم للتصورات الأدبية والنقدية التي ينطلق منها، ويدافع عنها باستماتة.

كما يجب التشديد على أن ابتكار بنيات جديدة في "رامة والتنين" لا يعني الاستعاضة التامة عن عنصر الحدث، أو أي عنصر آخر من عناصر التشويق، وذلك ما سعت الرواية إلى أن تقدمه للقارئ، ولكن هذه المرة ببنيات شكلية تعبيرية مغايرة، وبمنظور روائي مختلف، ولصالح بنية معمارية متميزة.

1 - 2 - نهاية عبارة عن بداية مفتوحة

سبق لنا التأكيد على أن "رامة والتنين" تستعيض عن التطور الطولي للأحداث بسرد تداعيات العلاقة المنهارة بين ميخائيل ورامة التي قد نجد الكثير من تجلياتها في نصوصه اللاحقة ("الزمن الآخر"، "يا بنات إسكندرية"، "ترابها زعفران"، "يقين

(1) إدوار الخراط : "مفهومي للرواية"، في "**الرواية العربية واقع وآفاق**"، المؤسسة العربية للدراسات للنشر، بيروت، ط:2، 1979، ص-ص:308 - 309.

العطش"...). وأن هذا الحدث يشكل محور النص، وبؤرة تفرع الارتجاعات حتى النهاية، حيث يتحرك سرد التداعيات في البداية للوصول إلى منتصف الرواية، لنتعرف بعدها على بداية العلاقة بين الطرفين، ثم في النهاية يستعيد الكاتب وقع العلاقة المحطمة على نفسيته، وهكذا يستمر السرد بصورة تقطع أنفاس قارئ الرواية وتربكه.

وفي هذا السياق، تأتي السطور الأخيرة من النص الروائي، لتقوم بتكثيف هذه الرؤية، واختزالها في الإحساس بالألم المتصل، ألمٌ متصل سابقاً ولاحقاً، لحظتها «عرف ميخائيل أن هناك حباً دفيناً، لا ذنب لأحد فيه، في قلبه ما زال. وعلى رغم من كل الأكاذيب والتشوهات، فإن تدفق ماء الحياة في هذا الحب قد علّمه أن هناك، مع ذلك، صدقاً ووفاءً يتجاوز كل شيء، لم يكن في حبها ولا شهوتها كذب»[1].

إن ميخائيل يعيش، في نهاية المطاف، هذه العلاقة المنكسرة بكل جوارحه. فـ(رامة) هي كل حياته، وكل حكايته، هي الماضي والحاضر والمستقبل، بها يتنفس هواء العالم. هي مصدر قوته وعنفوانه، وهي كذلك سبب أوجاعه ونقط ضعفه في الآن ذاته. وهذا ما سيبرزه في الأخير بعد أن ينذر نفسه لوقع هذه العلاقة المنكسرة، معترفاً بقوله: «أما أنا، فها أنذا أسلم نفسي لآخر ما عندي

(1) إدوار الخراط: "رامة والتنين"، دار الآداب، بيروت، ط:1، 1990، ص: 347.

ـ وبقدر ما أعرف، آخر ما يوجد ـ أنني أواجه الألم المتصل، حتى اليوم الأخير، من غير درع، من غير تغطية، من غير تبرير»[1].

تلك النهاية المفترضة نجد لها أكثر من نظير أثناء النص، وفي سياقات متباينة، ولكنها تتقاطع في عمق التجربة الوجدانية، في سموها وعنفوانها. وعلى منوالها يسير السرد متدفقاً وفق إيقاع ذي وتيرة واحدة. يبوح الروائي على لسان سارده: «ليس من صدق أبداً إلا هذا الصدق الوحي العاري الأول، صدق صدمة الالتقاء الذي لا يقاوم بين جسدين ـ أكثر بكثير من جسدين ـ في تجاذب يكتسح أمامه كل انفصال، تلاحم انفجار نواة الكون نفسه، ارتطام الأفلاك بقوة قانون لا يقهر، التفاف العناق والالتصاق الحميم الذي لا ينفصم، وقبلة الاعتصار والشوق الذي لا تحده حدود، فجائية وعذبة عذوبتها الصارمة الكاملة التي لا تعرف حداً، عذوبة حرية لا نهاية لها، عذوبة تحقق لا نهائي لا يمكن إلغاؤه أو نكرانه»[2].

فما هي طبيعة النهاية التي يطرحها النص؟ لن نكون مبالغين إذا قلنا إن هذا العمل يطرح خاتمة من نوع خاص ومتميز. يظهر هذا التميز أولاً: في القطيعة التي أحدثتها هذه النهاية مع ما هو مألوف في المحكي التقليدي، بحيث يمكن القول: إن "رامة والتنين" (كرواية) لا تحتوي على نهاية بالمفهوم التقليدي (أي انتهاء الحبكة)، ثانيا: في مجموع الأسئلة التي يطرحها خطاب النهاية في نظير هذه الروايات المغايرة لما هو مألوف.

---

(1) المرجع نفسه، ص:347.

(2) المرجع نفسه، ص:10.

فقد أصبح هذا السرد لدى المتلقي لغزاً، وهو ما تترجمه هذه التساؤلات التي من المفترض أن يهجس بها وعي القارئ الحائر من قبيل: كيف كانت البداية؟ ولماذا تم اختيار هذه النهاية بالضبط؟ وما هي الوظائف الكفيلة بأن تلعبها النهاية في اقتصاد النص برمته؟

أمام هذا الوضع الروائي الإشكالي، لا يمكن إلا أن نعترف بعدم جدوى وفاعلية كل قراءة تعاقبية لنظير هذه النصوص الروائية. فرواية "**رامة والتنين**"، كما يتضح لنا من الخاتمة، لا ترمي فقط إلى طرح نهاية حتمية كيفما كان نوعها، وإنما تهدف أيضا ـ وهذا هو الأهم في رأينا ـ إلى إثارة السؤال الإبداعي حول إستراتيجية الخطاب الختامي، ومدى فاعلية هذا الموقع في نسيج الرواية.

إنها رواية التكثيف العميق لأجزاء ومفاصل النص التي يتم التعبير عنها، وترجمتها عبر الحوارات الداخلية المتأرجحة بين الوعي واللاوعي. حوارات تفصح عن كشوفات ذاتية ملتاعة ومأزومة، في صيغ تعبيرية انسيابية متقطعة. وهذا الاسترسال المختلف، والتواصل الشاعري «كان وراءه جعل "رامة والتنين" ذات نهاية مفتوحة، مرنة، غير مقيدة وذات استمرارية ضمنية»[1].

هكذا، تبدأ "رامة والتنين" بميخائيل وهو يتأمل علاقته المهدرة بـ(رامة)، وتنتهي كما بدأت دون أن تتقدم في تطورية الحدث. فهذه الحركة السردية أشبه ما تكون بحركة لولبية داخلية،

---

(1) أسعد محمد علي: "أثر الموسيقى في «رامة والتنين»"، مرجع سابق، ص:132.

إذ تتغير حولهما أشياء كثيرة، «ويظلان كما هما دون تقدم كيفي»[1].

ومن هذا المنطلق، يحق لنا القول إن رواية "**رامة والتنين**" لا تنتهي بل تتوقف. فلا نستغرب إن وجدنا أن هناك علاقة وطيدة بين نصوصه اللاحقة وهذا النص/ المنطلق، على الخصوص: "**الزمن الآخر**"، و"**يقين العطش**"، وغيرهما. فاستحضار العلاقة المحورية بين رامة وميخائيل في هذه الروايات كان بمثابة محفز يتكرر، ليشكل رابطة خفية بين هذا النص، وغيره من نصوصه الأخرى، ولكنها لا تحكم من يسبق ومن يتأخر.

ومن البدهي أن نتصور أنه بعد الانتهاء من القراءة، سيجد القارئ نفسه وهو ما زال مشغولاً بعوالم الرواية، مما يدل على أن خاتمة النص ليست بالضرورة علامة نهاية اشتغال النص. ولا نتصور «وجود اشتغال ما للنص بالنسبة للقراء قبل اللقاء به أول مرة بينما نتصور دائما أن هذا الاشتغال وارد بعد بلوغ خاتمته»[2].

2 - شعرية الرواية المفتوحة البداية

إذا كان قد شاع مفهوم «**الرواية المفتوحة النهاية**» (Open-ended) في الفن الروائي؛ فإن "**رامة والتنين**" تقدم شيئاً فريداً في

(1) محمد بدوي: "الرواية الجديدة في مصر، دراسة في التشكيل **والإيديولوجيا**"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط:1، 1993، ص: 100.

(2) حميد لحمداني: "عتبات النص الأدبي"، مجلة:"علامات في النقد" (السعودية)، ج 46 ، ديسمبر 2002، ص:30.

تاريخ السرد الروائي، وهو ما يمكن توصيفه بـ:«**الرواية المفتوحة البداية**»[1]، حيث يسعى إدوار الخراط كعادته لتحويل اليومي إلى المطلق، والآني إلى اللانهائي.

وهذه رؤية إبداعية تتم في خضمها عملية تبادل أدوار مستمرة. تصبح فيها البداية التي ابتعدنا عنها كثيراً نوعاً من الغياب الأثيري الغامض، لتتحول معها النهاية إلى حضور، «أو بالأحرى إلى بداية، تردنا من جديد إلى البداية، ويتحول النص إلى دائرة مستمرة الجريان، أو إلى دورة من دورات الحياة اللانهائية»[2].

هذا النوع من الاسترسال المتدفق في "**رامة والتنين**"، يجعل من الصعب تحديد نوع البناء المعماري الذي يندرج النص في إطاره. وهذا ما يؤكده الخراط نفسه لدى حديثه عن مسألة **البناء الاستطرادي** (The episodic structure) في كتاباته السردية. يقول الخراط في هذا المضمار: «من الصعب عليَّ أن أحدد نوع البناء الهيكلي في هذه الرواية. واضح أن هناك بناء يكاد يكون صارما، عندما أنظر إليه الآن، بعد أن فرغت منه بزمن، ولكني أستطيع أن

---

(1) فريال جبوري غزول: "**مساهمة الرواية العربية في أساليب القص العالمية**"، في كتاب "**الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع**"، مركز دراسات الوحدة العربية، ط:1 ، ،مارس، 1987، ص:189.

(2) صبري حافظ: "**«مالك الحزين» الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية**"، مجلة:"فصول"، المجلد الرابع، العدد: الرابع ، يونيو/ أغسطس/ سبتمبر 1984، ص:169.

أحدده، لأنني لم أكن أقصد إليه عندما كنت أكتب الرواية»[1].

كما لا يخفي الخراط، كذلك، العلاقة الوطيدة بين طبيعة البناء المعماري المفترض في هذه الرواية، والفن التشكيلي الذي تميزت به الحضارة العربية، وقبلها الحضارة المصرية القديمة، مثل التكرار فيما يكاد يتصل بين النسبي والمطلق. ويمثل الكاتب لذلك التشكيل الفني بأسلوب المنمنمات أو الزخرفات، حيث يسود هذا التكرار الدائري الذي لا نهاية له بطبيعته، والذي يتكـون من عناصر محدودة وصغيرة، بل دقيقة جداً لا ترى إلا بالعين المجهرية.

هذا التزاوج بين الجزئي المحدد والدقيق الذي يتكرر بشكل لا نهائي، يتم تجاوزه إلى ما هو أشمل وأعم. كل ذلك كان، في خلفية ذهن إدوار الخراط وهو يكتب. يقول في هذا الصدد: «كان مطمحي بشكل ما أن أوفق أو أن أدمج بين التكرار التراكمي اللانهائي وما بين الدورة التي ليس لها حدود، التي ليس لها بداية ولا نهاية، حيث تتولد التفريعة أي ما تسميه الـ(Episode)، من تفريعة ثانية، إلى تفريعة ثالثة، وهكذا إلى ما لا نهاية»[2].

ولقد اعتمد هذا البناء الفني في هذه الرواية على صيغ أسلوبية جديدة في تقديم البداية والنهاية؛ فهو بناء فني يحمل شحناته الخاصة، ونغماته المنبثقة من ضرورة تحقق الانفلات من إسار كل

(1) حوار مع إدوار الخراط، أجراه صبري حافظ، مجلة عيون المقالات، العدد 1، 3 يناير، 1982، ص:133.

(2) المرجع نفسه، ص:133.

تنميط؛ وبالتالي اجتراح مسارات مغايرة ذات علاقة بالبعد النفسي والشعري الكامن وراء النغمة ـ الجملة، أو بالمعنى الأسطوري النابع من أجواء حلمية يكتنفها الوضوح والغموض معاً دون مقدمات ولا نهايات.

من هنا كانت بنية الرواية سائبة، قريبة من المتواليات في امتدادها الطولي، غير معنية بالبناء الهرمي بثالوثه المعروف (بداية وعقدة ونهاية). تمتد وتتواصل وتتشعب عبر الفصول، ولكن دون تطور درامي (مقصود)؛ لأن تلك الومضات الحدثية لم ترافقها محفزات أخرى فاعلة ومؤثرة في عملية البناء والتصعيد. من هنا غلب الشكل الطولي والاستطرادي على الرواية، وجاء هذا الشكل على طريقة المتواليات، مجزَّءاً عبر سلسلة من المقاطع واللوحات.

حتى أن باحثاً في الموسيقى العربية، وهو محمد أسعد علي، قارب البناء المعماري لـ"رامة والتنين" من منظور التأليف الموسيقي، لما لهذه الرواية من علاقة وطيدة بهذا الجانب. حيث خلص إلى أن رؤية الخراط تكتفي بحدود مرسومة حدثياً، وغير نهائية شعورياً في آن واحد. أما الرؤية التي تظهر في صور متتابعة وعديدة فتقدم، في كل مرة، جزءاً من (جوهر) الموضوع العميق غير المنتهي، حتى بعد الانتهاء من قراءة الرواية.

ورغم أن كل فصل يبدو مكتملاً فنياً وشعورياً، فإن الكاتب يتوخى «التدفق» في ربط الفصول برباط خفي، ضروري كما الفكرة، إذ إن إمكانية الربط والفصل ممكنة وواضحة، غير أن «سيل

الحياة» يفرض المتابعة والاستمرارية والتواصل عبر الاستذكار والفعل الداخلي، واستنفاد الأبعاد (الشعورية) حتى أقصى مدى ممكن، وتلك مهمة رئيسية من مهمات العمل التنويعي في الموسـيقى[1].

وتتحقق هذه البداية المفتوحة كذلك بواسطة عنصر الاسترسال اللحني الذي مارسه مؤلفو القصيدة السّيمفونية وقبلهم الشعراء طبعاً. حيث الأساس في ذلك الإبداع هو الانطلاق نحو اللانهائية. فإدوار وهو يقدم الفكرة والمقطع كأنه يقدم محفزاً معيناً، ثم يستنفد إمكاناته وأبعاده بقدرة كبيرة، ذلك أن: «الجملة عنده لا تكتفي بذاتها، كذلك المقطع، إنما الجملة تنضم إلى جملة أخرى تتوالد عبر المسار، ثم تتوالى الجمل مكونة مع بعضها نهراً ينساب عبر ضفتين تغرقان في الأغلب تحت سيل التدفق والانسيابية والامتلاء»[2].

إننا، إذاً، أمام نص روائي لا ينتهي بانتهاء الرواية، وهو أسلوب الخراط الفني المأثور في باقي رواياته بصفة عامة. فلا يتوقف السرد إلا ليبدأ لحظة أخرى جديدة وهكذا دواليك. وكأن كل رواياته التي كتبها ـ وحتى التي لم يكتبها ويفكر في كتابتها ـ هي رواية واحدة، وليست مجموعة روايات. إنها الروايات التي تبدأ ولا

(1) أسعد محمد علي: "أثر الموسيقى في «رامة والتنين»"، مرجع سابق، ص:125.

(2) المرجع نفسه، ص: 125.

تنتهي في الوقت الذي تترك الظمأ إلى بقية الرواية يتزايد فيما ينتهي القارئ من القراءة. إلا أن هذا لا يعني أن الخراط لا يتطور أو لا يتغير من تجربة فنية إلى أخرى؛ لأن هذا الشكل الأسلوبي، هو تعبير عن تحقق نصي جديد، أهم سماته ذلك التطور الانقطاعي الدائري الذي لا ينتج بالضرورة عن تراكم تطوري، بل يأتي كقفزة نوعية في مجهول بنائي.

نستنتج في الأخير، أن وضع النهاية في الرواية العربية لم يعد أمراً بسيطاً ولا هيناً؛ فالنهاية تعتبر مكوناً إستراتيجياً في الكتابة الروائية، إن لم نقل إن كل مراحل النص السابقة تسير في اتجاه تحقيق نهاية ما تكون هي الهدف، والتتويج الأخير لمطاف أحداث الرواية...

وهذا ما يؤكد لنا أحد الأمرين التاليين: صعوبة مغامرة وضع صياغة نهائية لخاتمة الرواية لدى الكثير من الروائيين، ومن ضمنهم إدوار الخراط، الذي يفضل أن يتركها بلا نهاية منطقيّة من جهة، كما قد يكون لتأويل تلك النهاية المفتوحة (وهي المهمة الملقاة على عاتق المتلقي) ما يبرره لدى القارئ أو العكس، ليظل الروائي آخر من يعلم، ما دام أمر التأويل مشرعاً على مصراعيه من جهة أخرى.

خاتمة

نخلص في الأخير إلى أن أطروحة هذا الكتاب تنطلق من هاجسين أساسيين: أولهما إعادة الاعتبار إلى خطابي البداية والنهاية، باعتبارهما مكونين إستراتيجيين من مكونات الخطاب الروائي. وثانيهما فتح ميدان نقدي بكر في الدرس النقدي العربي، في أفق تجاوز ما هو سائد ومكرور من الدراسات النقدية التي غدت مع الزمن فاقدة لتلك «القيمة المضافة» التي هي عماد كل تطور نقدي مفترض.

ولا شك أن أهم الاستنتاجات التي انتهى إليها الكتاب بهذا الخصوص، تتمثل في ضرورة تعويض الفهم البسيط حول هذين المكونين النصيين الهامين بتمثل يرقى إلى مستوى وعي نقدي جديد بشعريتهما وبرهاناتهما الفنية؛ فبدل أن تظل البداية والنهاية محددتين من خلال موقعهما (البداية = أول النص) و(النهاية = آخر النص)، ويجري تحليلهما وفق هذا التصور ذي النظرة الضيقة، دعونا إلى

ضرورة وضع هذين المكونين النصيين الإستراتيجيين في جدل دينامي بينهما، وأن يصبح مجال دراستهما الأنجع والأفيد يرتد إلى معمار النص الجامع من خلال دراسة نوعيته، وأساليبه وإستراتيجياته...تفادياً لكل نظرة تجزيئية تعزل المكون عن النص الذي يشكل العمدة، وتفصله عنه فصلاً تعسفياً.

بهذا المعنى المغاير، يحيل الموضوع على تقليد بلاغي متنوع ومتغير، بحيث يتم رصد جملة من القواعد التي تجعل البداية والنهاية للرواية الواقعية، مثلا، مختلفة عن البداية والنهاية للرواية البوليسية، وهذه الأخيرة مختلفة عن الرواية التي تستثمر كلا من: عنصر العجيب والتراث والخيال العلمي. من هنا جاء التفكير لمساهمة أولية في إنجاز تاريخ للبدايات والنهايات الروائية، واقتراح نمذجة نسبية مفتوحة على اقتراحات أخرى بالطبع.

كما أنه من بين أهم الخلاصات التي توصلنا إليها: لفت الانتباه إلى أن كتاب الرواية الجديدة لا يهتمون كثيراً بتصميم الحبكة وإحكام نسجها، إذ لم تعد عنصراً هاماً بالنسبة إليهم، وإن كان استحضارها مختلفاً عما درج عليه الروائيون التقليديون. فالرواية العربية ذات النفَس التجديدي لا تقوِّي الحبكة التي كانت أحد أسس الرواية التقليدية، بل على العكس من ذلك، تسعى جاهدة إلى إضعافها وتفكيكها وتقطيع أوصالها، لتظل هذه النهايات حَمَّالَةَ أكثر من تأويل. فهي نهايات مفتوحة أو بدايات مفتوحة أو أعمال سردية بلا نهايات... وكل قارئ يستطيع أن يبرهن على طبيعة النهاية انطلاقاً من كيفية تلقيه للنص الروائي. كما أنه تحصَّل لدينا، كذلك، من خلال ما سبق، أنه لا وجود لصيغة ثابتة لبداية الرواية ولا لنهايتها ما دامت الرواية تعتبر جنساً أدبياً غير مكتمل البناء، ومفتوحاً على كل الاقتراحات النصية من بدايته إلى نهايته.

وتبقى للبداية والنهاية فائدتان: درامية (Dramatique) وشعرية (Poétique). ولكنهما ـ في حقيقة الأمر ـ لا تشكلان لا مقدمة الرواية ولا نهايتها؛ لأن معنى العمل الروائي يبنى انطلاقاً من كل أبعاد النص وتكويناته، ولا يمكن أن تكون البداية والنهاية إلا أحد أبعاد هذا النص.

لقد جاء هذا الكتاب ـ إذاً ـ ليثير الانتباه إلى أن الكثير من جوانب موضوع (البداية والنهاية) في الخطاب الروائي جدير بالإفادة منه... أما الطموح الكبير الذي كان يسكننا، منذ بداية

التفكير في هذا الموضوع، فيتمثل في ضرورة تعديل زاوية النظر إلى هذين المكونين الإستراتيجيين في كل كتابة روائية أو نقدية.. ترى هل توفقنا في ذلك؟

نظن أنه من خلال بحث هذه الإشكالات غير المفكر فيها منذ عقود في نقدنا العربي، نكون قد أثرنا قضايا نقدية جديرة بأن يطلع عليها النقاد العرب من جهة، ويكملوا رحلة هذا البحث من جهة ثانية، فأغلب نقاد الرواية العربية لم يمحصوا موضوع البداية والنهاية التمحيص الكافي، دون أن نتجاهل فضل الدراسات التي مهدت لنا الفضاء لخوض هذه الرحلة العلمية التي تحتاج ـ لا محالة ـ إلى من يكمل المسيرة.

وبعد كل هذا وذاك، فإن هذا الكتاب هو رحلة علمية في نجود البدايات الروائية ونهاياتها. رحلة تدجَّى بعض ليلها، وانكشف بعض نهارها... ونخشى أن نكون قد حملنا إلى القارئ ما يحمله حاطب ليل، فإن نكن قد فعلنا فعذرنا أن الموضوع بكر وبلا ضفاف.

مسرد عربي فرنسي

أعمال أدبية غير مكتملة	**Œuvres littéraire Inachevées**
بداية	**Incipit**
بداية تعليقية «إشكالية»	**Incipit suspensif «problématique»**
بداية قارة	**Incipit statique**
بداية دينامية	**Incipit dynamique**
بداية مشهدية	**Incipit scénique**
بداية مباشرة	**In medias res**
بياض دلالي	**Blanc Sémantique**
تشبع إخباري	**Saturation informative**
تحريك القصة	**Mettre en scène**
ترقيم	**Ponctuation**
تَنَصُّصِ	**Mise en texte**

Phrase- noyau	الجملة النواة
Phrase de Liaison	جملة واصلة
Intrigue	حبكة
Dénouement, (Résolution)	حل العقدة
Clôture	خاتمة
Circuit fermé	دائرة مغلقة
Vertige métaphysique	دوار ميتافيزيقي
Romanesque	روائي
Roman de divertissement	رواية تسلية
Roman feuilleton	رواية مسلسلة
Seuil	عتبة
Lecteur virtuel	قارئ افتراضي
Lecteur Potentiel	قارئ محتمل

Lecture Horizontale	قراءة أفقية
Lecture transversale	قراءة عرضية
Lecture nonchalante	قراءة كسولة
Une histoire en cours	قصة تجري سلفاً
Avant Texte	ما قبل النص
Mimésis géographique	محاكاة جغرافية
Générique	مقدمة الفيلم
Paratexte	نص محاذٍ
Texte dit «ouvert»	نص مفتوح
Fin (Exipit ; Explicit ; Clausule)	نهاية
Fin heureuse (HAPPY End)	نهاية سعيدة
Fin tragique	نهاية مأساوية
Mettre en scène la fiction	وضع الخيال على مسرح الأحداث
Etat initial	وضعية ابتدائية
Etat final	وضعية نهائية
F. Séduction	وظيفة إغرائية
F. Dramatisation immédiate	وظيفة درامية فورية
F. Dramatisation retardée	وظيفة درامية تأجيلية
A suivre (To be continued)	يتبع

قائمة المصادر والمراجع المعتمدة

1 - مراجع باللغة العربية

أ - نصوص روائية :

- أحمد المديني: "**حكاية وهم مغربية**"، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1994.
- أحمد أمين: "**حياتي**"، دار الكاتب العربي، بيروت، ط:2، 1971.
- إدوار الخراط: "**رامة والتنين**"، دار الآداب، بيروت، ط:1، 1990.
- إلياس خوري: "**مجمع الأسرار**"، دار الآداب، بيروت، ط:1، 1994.
- إميل حبيبي: "**الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل**"، روايات الهلال، العدد 474 يونيو 1988.
- حيدر حيدر: "**وليمة لأعشاب البحر**"، دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط:4، 1992.
- جبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف: "**عالم بلا خرائط**"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1982.

- سليم بركات: "هاته عالياً، هات النفير على آخره.. (سيرة الصبا)"، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1982.
- سهيل إدريس: "الحي اللاتيني"، دار الآداب، بيروت، ط:10، 1989.
- صبري موسى: "حادث متصف متر"، دار التنوير، بيروت، ط:1، 1982.
- صنع الله إبراهيم: "تلك الرائحة"، عيون المقالات، الطبعة الكاملة الأولى، الدار البيضاء 1986.
- صنع الله إبراهيم: "بيروت بيروت"، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط:2، 1988.
- ـــــــــــ : "اللجنة"، عيون المقالات، مراكش، ط:5 ،1992.
- ـــــــــــ : "ذات"، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط:1 ، 1992.

- عبد الرحمن مجيد الربيعي: "**الوشم**"، سلسلة: "روايات الزمن"، منشورات الزمن، الرباط 2002.
- عبد الرحمن منيف : "**التيه**"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:4، 1992.
- ـــــــــــ : "**سباق المسافات الطويلة**"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:6، 1995.
- عبد القادر الشاوي: "**باب تازة**"، منشورات «الموجة»، مراكش، ط:1، 1994.
- عبد القادر بن الشيخ : "**ونصيبي من الأفق**"، دار الجنوب للنشر، تونس 1984.
- عبده جبير: "**تحريك القلب**"، دار التنوير، بيروت، ط:1 ، 1982.
- غالب هلسا: "**ثلاثة وجوه لبغداد**" منشورات نجمة، الدار البيضاء، ط:2، 1992.
- غسان كنفاني: "**رجال في الشمس**"، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت (بدون تاريخ النشر).
- فؤاد التركلي: "**خاتم الرمل** "، دار الآداب ، بيروت ، 1995.
- مبارك ربيع : "**الريح الشتوية**"، مكتبة المعارف، الرباط، ط:2 ، 1979.
- ـــــــــــ : "**برج السعود**"، توزيع سوشبريس، الدار البيضاء، ط:1 ، 1990.
- محمد الهرادي: "**أحلام بقرة**"، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، 1988.
- محمد برادة: "**لعبة النسيان**"، دار الأمان، الرباط، ط:1 ، 1987.
- محمد حسنين هيكل: "**زينب**"، مكتبة النهضة المصرية، ط:6 ، 1967.

- محمد عبد الحليم : "شجرة اللبلاب"، دار مصر للطباعة (بدون تاريخ النشر).
- محمد عز الدين التازي: "المباءة"، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1988.
- محمود الورداني: "رائحة البرتقال"، دار شرقيات، القاهرة، ط:1 ، 1992.
- نجيب محفوظ : "أفراح القبة"، دار مصر للطباعة، ط:2، 1983.
- ــــــــــ "زقاق المدق"، دار القلم، بيروت، (ب.ت، ن).
- ــــــــــ "ثرثرة فوق النيل"، دار القلم، بيروت، ط:1، 1972.
- ــــــــــ "خان الخليلي"، دار القلم، بيروت، ط:1 ، 1972.
- ــــــــــ "اللص والكلاب"، دار القلم، بيروت ، ط:1، 1973.
- ــــــــــ "أولاد حارتنا"، دار الآداب، بيروت، ط:3، 1976 .
- ــــــــــ "بداية ونهاية"، دار مصر للطباعة، (ب.ت، ن).
- ــــــــــ "قشتمر"، دار مصر للطباعة، (بدون تاريخ النشر).
- هاني الراهب: "ألف ليلة وليلتان"، دار الآداب، بيروت، ط:1، 1988.
- يوسف أبو ريـة: "عطش الصّبار"، روايات الهلال، العدد 484، أبريل 1989.
- يوسف القعيد: "مرافعة البلبل في القفص"، روايات الهلال، العدد 516، ديسمبر 1991.

ب – مراجع نقدية :

- إبراهيم السعافين: "جماليات التلقي في الرواية العربية"، مجلة: "فصول"، المجلد السادس عشر العدد الثالث، شتاء 1997.
- ابن رشيق القيرواني: "العمدة"، تحقيق وتعليق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الرشاد الحديثة، (ب.ت).

- أحمد إبراهيم الهواري: **"نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر"**، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1993.
- إدوار الخراط: **"مفهومي للرواية"**، في كتاب "الرواية العربية واقع وآفاق"، المؤسسة العربية للدراسات للنشر، بيروت، ط:2، 1979.
- ـــــــــ **"الحساسية الجديدة: دراسة في الظاهرة القصصية"**، دار الآداب، بيروت، ط:1، 1993.
- ـــــــــ **"مهاجمة المستحيل"**، دار المدى (سوريا)، ط:1، 1996.
- ـــــــــ **"أكتب ترنيمة للجد وصرخة إدانة لامتهانه"**، (حوار)، مجلة "أخبار الأدب"، العدد 29، 1997.
- ـــــــــ **"كيف قرأت نجيب محفوظ؟"**، مجلة "فصول"، العدد الثالث، المجلد السادس عشر، 1997.
- أسعد محمد علي : **"أثر الموسيقى في « رامة والتنين »"**، مجلة: "آفاق عربية" (العراق)، السنة الثامنة، العدد 5 ، كانون الثاني، 1983.
- بشير القمري : **"وعي النص، نص الوعي"**، جريدة العلم: "الملحق الثقافي"، 5 نونبر 1994.
- جاذبية صدقي: **"القصة القصيرة من خلال تجاربهم "**، مجلة: "فصول"، المجلد الثاني، العدد الرابع، 1982.
- جبرا إبراهيم جبرا: **"معايشة النمرة وأوراق أخرى"**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط:1،1992.
- جليلة الطريطر: **"في شعرية الفاتحة النصية"**، مجلة:"علامات في النقد"، عدد :29، 1998.
- جمال الغيطاني: **"نجيب محفوظ... يتذكر"**، دار المسيرة، بيروت، ط:1 ،1980.

- حميد لحمداني: "عتبات النص الأدبي (بحث نظري)"، مجلة:"علامات في النقد" (السعودية)، ج46، ديسمبر 2002.
- حنا مينة: "هواجس في التجربة الروائية"، دار الآداب، بيروت، ط:2، 1988.
- ــــــــــ حوار مع إدوار الخراط، أجراه صبري حافظ ، مجلة :"عيون المقالات" (المغرب)، العدد 1 ، 3 يناير، 1982.
- رجاء النقاش : "أدباء معاصرون"، كتاب الهلال (بدون تاريخ النشر).
- ــــــــــ: "كلمات في الفن "، دار القلم، بيروت، ط:1، 1971.
- رشيد بنحدو : "الرواية المغربية بين أسئلة القراءة وأجوبة الكتابة"، مجلة: "الثقافة المغربية"، السنة 2، العدد 7، ماي / يونيو 1992.
- ــــــــــ : "بلاغة الاستهلال في روايات عبد الكريم غلاب"، مجلة: " فكر ونقد"، السنة الثانية، العدد 11 سبتمبر، 1998.
- ــــــــــ : "حين تفكر الرواية في الروائيّ"، مجلة : "الفكر العربي المعاصر"، بيروت، مركز الإنماء القومي، العدد المزدوج 67 ـ 68، غشت يوليوز، 1989.
- سعيد بنكَراد : "شخصيات النص السردي، البناء الثقافي"، منشورات جامعة المولى إسماعيل كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس 1994.
- سعيد يقطين : "القراءة والتجربة"، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط:1، 1985
- ــــــــــ :"الميتاروائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب"، مجلة: "مواقف"، العدد: 70/ 71، 1993.

- ــــــــــــــ : "دون كيخوتي والأسطورة الشخصية"، مجلة: "ثقافات" (جامعة البحرين)، العدد15 / 16، السنة 2005.
- سيد بحراوي: "دراسات في القصة العربية" ، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط:1 ،1986.
- سيزا أحمد قاسم: "بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
- شعيب حليفي: "هوية العلامات، في العتبات وبناء التأويل"، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط:1، 2005.
- صبري حافظ : "أفق الخطاب النقدي"، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط: 1، 1996.
- ــــــــــــــ: "البدايات ووظيفتها في النص القصصي"، مجلة: " الكرمل" ، عدد 21 – 22، نيوقيسيا، 1986.
- ــــــــــــــ: "«مالك الحزين» الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية"، مجلة: "فصول"، المجلد الرابع، العدد الرابع، يونيو/ أغسطس/ سبتمبر 1984.
- نور الدين صدوق: " البداية في النص الروائي"، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية (سوريا)،ط:1، 1994.
- صنع الله إبراهيم: "تجربتي الروائية"، مجلة الآداب (البيروتية)، العدد :2 ـ 3،فبراير ـ مارس، 1980.
- الطاهر وطار: "الرواية العربية وتحديات الحداثة"، مجلة: "المعرفة"، السنة 23، العدد 268 ، يونيو 1984.
- عبد الرحمن بوعلي: "أشكال المعمار الفني في الرواية العربية الجديدة"، مجلة: "علامات في النقد"، الجزء:33، المجلد التاسع، سبتمبر 1999.

- عبد الرحمن منيف: "الكاتب والمنفى"، دار الفكر الجديد، بيروت، 1992.
- عبد الرزاق عيد: "«اللجنة» بين الواقع وتدمير المجاز"، مجلة: "المعرفة" (السورية)، السنة 24، العدد 277، مارس 1985.
- عبد السلام مصباح: "عن السيرة الذاتية في الكتابة العربية"، مجلة: "الكرمل"، العدد 61، خريف 1999.
- عبد العالي بوطيب: "مساهمة في نمذجة الاستهلالات الروائية"، مجلة: "علامات في النقد"، ج 46، ديسمبر 2002.
- عبد الفتاح الحجمري: "البداية والنهاية في الرواية المغربية"، مجلة: "علامات" (مكناس)، العدد 8، 1997.
- ـــــــــ : "التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية"، منشورات شركة النشر والتوزيع ـ المدارس، الدار البيضاء، ط:1، (بدون تاريخ النشر).
- عبد الفتاح كليطو: "الأدب والغرابة"، دار الطليعة، بيروت، ط: 2، 1983.
- عبد المحسن طه بدر: "تطور الرواية العربية الحديثة"، دار المعارف، مصر، ط:2، 1968.
- عبده خال: "ترمي بشرر" (رواية)، دار الجمل، بيروت/ بغداد، 2009.
- عمر حلي: "البوح والكتابة دراسة في السيرة الذاتية في الأدب العربي"، منشورات: "مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي"، ط 1، 1998.
- غالي شكري: "أقنعة الفانتازيا، من سفر التكوين: في البدء كان القمع"، مجلة: "فصول"، المجلد الحادي عشر، العدد الأول، ربيع 1992.

- ـــــــــــــــ :"مذكرات ثقافة تحتضر"، دار الطليعة ـ بيروت، ط:1، 1970.
- فاطمة الزهراء محمد سعيد: "الرمزية في أدب نجيب محفوظ"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:1 ،1981.
- فخري صالح: "رامة والتنين: تشريح العشق"، مجلة: "المهد" (الأردن)، العدد الخامس، 1985.
- فريال جبوري غزول: "مساهمة الرواية العربية في أساليب القص العالمية"، في كتاب"الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع"، مركز دراسات الوحدة العربية، ط:1 ،1987.
- لطيف زيتوني: "معجم مصطلحات نقد الرواية" دار النهار للنشر، بيروت، ط:1، 2002.
- لويس عوض: "دراسات في النقد والأدب"، منشورات المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت،ط:1، 1963.
- محبة حاج معتوق: "أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية"،دار الفكر اللبناني، بيروت، ط:1994،1.
- محمد الباردي: "الرواية العربية والحداثة ـ الجزء الأول"، دار الحوار، ط:1، 1993.
- ـــــــــــــــ : "التجريب وانهيار الثوابت"، مجلة: "الآداب"، العدد 5/ 6، مايو/ يونيو 1997.
- محمد بدوي: "الرواية الجديدة في مصر، دراسة في التشكيل والإيديولوجيا"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط:1، 1993.
- محمد شكري: "غواية الشحرور الأبيض (تجربتي مع القراءة والكتابة)"، مطبعة: الأتوبيس، طنجة، ط:1، 1998.

- محمد عز الدين التازي: "**الرواية و تاريخ المكان**"، جريدة العلم (الملحق الثقافي)، السبت 18 يوليو 1998.
- ـــــــــــ: "**مفهوم «الروائية» داخل النص الروائي العربي**"، مجلة:"الوحدة"، العدد49، أكتوبر،1988.
- محمد عبد الحكيم عبد الباقي: "**الفن الروائي عند نجيب محفوظ**"، شركة الصفا، القاهرة، 1989.
- محمود الربيعي: "**النص المحفوظي ـ نظرة من قريب**"، مجلة: "فصول"، المجلد 16، العدد 3،شتاء 1997.
- محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس: "**في الثقافة المصرية**"، دار الأمان، الرباط، ط:2، 1988.
- مجدي وهبة وكامل المهندس: "**معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**"، مكتبة لبنان، بيروت، ط:2، 1984.
- نبيل سليمان: "**طقوس الكتابة الروائية**"، مجلة: "عمان"(أمانة عمان الكبرى)، العدد 103، كانون الثاني/ 2004.
- نجيب محفوظ: "**الفن الروائي من خلال تجاربهم**"، مجلة: "فصول"، المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير ـ فبراير ـ مارس 1982.
- هاشم النحاس: "**نجيب محفوظ على الشاشة**"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975.
- ياسين النصير: "**الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي** "، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، ع 57 ، القاهرة 1998.
- يحيى حقي: "**عطر الأحباب**"، دار الكتاب الجديد، القاهرة، 1971.
- يمنى العيد: "**سجن السيرة ورحابة الرواية**"، مجلة: "أخبار الأدب"، العدد 244، الأحد 15 مارس 1998.

2 - مراجع مترجمة

- أرسطو طاليس: "فن الشعر"، ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت(بدون تاريخ النشر).
- أمبرطو إيكو: "القارئ النموذجي"، ترجمة :أحمد بوحسن، ضمن مجلة: "آفاق" (اتحاد كتاب المغرب)، العدد :8 ـ 9/ 1988.
- جورج لوكاتش: "نظرية الرواية"، ترجمة:الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط، ط:1، 1988.
- جون ماكوري: "الوجودية"، ترجمة عبد الفتاح إمام، سلسلة : "عالم المعرفة" (الكويت)، العدد: 58، 1982.
- جي دو موباسان: "الرواية "، ترجمة وتقديم عبد العالي بوطيب، مجلة: "نوافذ" (السعودية)، العدد العاشر دجنبر 1999.
- رولان بارث : "لذة النص"، ترجمة: محمد الرفرافي ومحمد خير بقاعي، مجلة: "العرب والفكر العالمي"، العدد العاشر، ربيع 1990.
- ـــــــــــ : "البلاغة القديمة"، ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشرقاوي، منشورات الفنك، 1994.
- ـــــــــــ : "التحليل النصي"، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، منشورات الزمن، الرباط، 2001.
- عبد الفتاح كليطو: "ابنة أخت دون كيخوطي"، ترجمة: إسماعيل أزيات، جريدة: "العلم" (الملحق الثقافي)، السبت 13 يوليو 2002.
- لوسيان جولدمان : "مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية"، ترجمة: خيري دومه، مجلة: "فصول"، المجلد الثاني عشر العدد الثاني،1993.

- Jean – Pierre Goldenstein: «**Pour lire le Roman**», Ed. Du culot, Paris- Gembloux, 1988.
- _______ : «**Entrées en littérature**», Coll., F, Hachette, Paris, 1990.
- Jean Molino: «**Sur la situation symbolique**», L'Arc, Georges Duby, 1972.
- Jean Raymond: «**Ouvertures, phrases -seuils**», In : "Critique", N° 288,1971.
- Jean –Yves Tadié: «**Le Récit Poétique**» PUF, ECRITURE, Paris ,1978.
- J-L.Dumortier Fr. Plaznet: «**Pour lire le récit**», Edition J. Du culot, Paris Gembloux, 1986.
- Laurent Jenny: «**La phrase et l'expérience du temps**», In : "Poétique", Seuil, N° 79, 1989 .
- Louri Lotman: «**La structure du texte artistique**», Gallimard, 1973.
- Maurice Couturier: «**La figure de l'auteur**», Ed. Seuil, Paris, 1995.
- Oswald Ducrot/Tzvetan Todorov: « **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**», Ed. Seuil, Coll. Point, Paris, 1972.
- Pierre Macherey: «**Pour une théorie de la production littéraire**», Ed. François Maspero, Paris, 1980.
- Roland Barthes : «**Par ou commencer?**», In :"Poétique" n° 1, 1970.
- «**Introduction à l'analyse structurale des récits**», In : "Communication", N° 8, Edition du Seuil, 1981.

الفهرس

الصفحة	الموضوع

مقدمة	5
القسم الأول : خطاب البداية في الرواية العربية	13
أولاً: «البداية» الروائية ورهاناتها الفنية	17
ثانياً: علاقة البداية الروائية بالعتبات	54
الفصل الأول : البدايات في الرواية العربية التقليدية	65
أولاً: طبيعة المكون الفضائي في بداية "قشتمر" لنجيب محفوظ	70
ثانياً: البداية واستشراف المكان المتخيل ("الحي اللاتيني" لسهيل إدريس)	82
ثالثاً: البداية واسترجاع الزمن الطفولي ("شجرة اللبلاب" لعبد الحليم عبد الله)	88

الموضوع	الصفحة
الفصل الثاني: البدايات في روايات الحساسية الجديدة	97
أولاً: المنظور الجديد للمكان في البداية الروائية (نموذج: "تحريك القلب" لعبده جبير)	107
ثانياً: المنظور الجديد لمفهوم الزمن الروائي في البداية	120
ثالثاً: المنظور الجديد للشخصية الروائية في «البداية»	134
رابعاً: بدايات من منظور «ميتاروائي» ("يحدث في مصر الآن" ليوسف القعيد)	162
الفصل الثالث: من أجل تصنيف وظيفي لخطابي البداية والنهاية في الرواية العربية	175
أولاً: بدايات روائية قارة	178
ثانياً: بدايات روائية دينامية	194

الموضوع	الصفحة

القسم الثاني: خطاب «النهاية» في الرواية العربية 229
أولاً: إشكاليات تحديد وتعريف النهاية
في النقد الحديث 236
ثانيا: بعض المشيرات المادية للنهاية
في الرواية العربية 242
ثالثاً: أنواع النهايات في الرواية العربية 253
الفصل الأول: البناء المعماري الهرمي في الرواية العربية
(نموذج نهايات روايات نجيب محفوظ) 279
الفصل الثاني: تجليات البناء الدائري في الرواية العربية 299
أولا: التداخل بين البداية والنهاية
في رواية "برج السعود" لمبارك ربيع 307
ثانياً: نهايات تكرارية وملتبسة
في روايات صنع الله إبراهيم 323
الفصل الثالث: مظاهر البناء الروائي المفكك
("رامة والتنين" لإدوار الخراط) 357
خاتمة... 375
مسرد عربي فرنسي 381
قائمة المصادر والمراجع المعتمدة 385

■ قائمة بالإصدارات ■

١	المهمشون في التاريخ الإسلامي	د/ محمود إسماعيل
٢	نحو تحديث دراسة التاريخ الإسلامي	د/ محمد تضغوت
٣	في نقد المثقف والسلطة	أ/ أيمن عبد الرسول
٤	إشكالية المنهج في دراسة التراث	د/ محمود إسماعيل
٥	حوار المشرق والمغرب	د/ حسن حنفي - د. عابد الجابري
٦	في نقد حوار المشرق والمغرب	د/ محمود إسماعيل
٧	بين أخلاقيات العرب وذهنيات الغرب	د/ إبراهيم القادري بوتشيش
٨	فرق الشيعة بين الدين والسياسة	د/ محمود إسماعيل
٩	التراث وقضايا العصر	د/ محمود إسماعيل

١٠	جون قرنق رؤيته للسودان الجديد وإعادة بناء الدولة السودانية	د/ الواثق كمير
١١	ختان الذكور بين الدين والطب والثقافة والتاريخ	د/ سهام عبد السلام
١٢	الرحلة في الأدب العربي	د/ شعيب حليفي
١٣	الحب عند ابن حزم الأندلسى وأبى داود الأصفهاني	د/ محمود إسماعيل
١٤	من تاريخ الحركات الفكرية في الإسلام	د/ بندلي جوزي
١٥	الحركات السرية في الإسلام	د/ محمود إسماعيل
١٦	مقدمة في فقه اللغة العربية	د/ لويس عوض

١٧	الفكر الإسلامي الحديث بين السلفيين والمجددين	د/ محمود إسماعيل
١٨	الرسالة المصرية «صحف إدريس المصري»	المستشار / محمد سعيد العشماوى
١٩	صراع الأمم	المستشار / محمد سعيد العشماوى
٢٠	صدام ما بعد الحداثة إدوارد سعيد وتدوين التاريخ (شيلى واليا)	ترجمة د/ عفاف عبد المعطي
٢١	لعبة الحداثة بين الجنرال والباشا	د/ علي مبروك
٢٢	في نقد الإسلام الوضعي	أ/ أيمن عبد الرسول
٢٣	المثقف والسلطة (إدوارد سعيد)	ترجمة د/ محمد عناني
٢٤	السرد العربي مفاهيم وتجليات	د/ سعيد يقطين
٢٥	تغطية الإسلام (إدوارد سعيد)	ترجمة د/ محمد عناني
٢٦	الاستشراق (إدوارد سعيد)	ترجمة د/ محمد عناني
٢٧	الصورة السردية فى الرواية والقصة والسينما	د/ شرف الدين ماجدولين
٢٨	السرد بين الرواية المصرية والأمريكية	د/ عفاف عبد المعطى
٢٩	الرواية والتراث السردي	د/ سعيد يقطين
٣٠	مناهج البحث	د/ عبد الإله بن مليح - محمد استينو
٣١	الشعر الجاهلى	د/ طه حسين

٣٢	ذكريات وراء القضبان	ألفريد فرج
٣٣	فى تأويل التاريخ والتراث	د/ محمود إسماعيل
٣٤	الخطاب السياسى الأشعرى	د/ على مبروك
٣٥	ابعاد الصورة - (سوزان سونتاج)	ت. د/ عفاف عبد المعطى
٣٦	جدل الأنا والآخر (سيرة ذاتية	د/ محمود إسماعيل
٣٧	عز الدين بن شداد مؤخراً	د/ سند أحمد سند
٣٨	ابن حزم الظاهرى وأثره فى المجتمع الأندلسى	عبد الباقى السيد
٣٩	الرق فى المغرب منذ بداية الفتح الإسلامى	د/ خالد حسين
٤٠	ما وراء تأسيس الأصول	د/ على مبروك
٤١	آورا (كارلوس فوينتس «رواية»)	ترجمة / صالح علمانى
٤٢	باولاً (إيزابيل الليندى «رواية»)	ترجمة / صالح علمانى
٤٣	مصرع أحلام مريم الوديعة «رواية»	واسيينى الأعرج
٤٤	ذاكرة الماء «رواية»	واسيينى الأعرج
٤٥	نوار اللوز «رواية»	واسيينى الأعرج
٤٦	المفكرون العرب والصهيونية وفلسطين	حلمى النمنم
٤٧	فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا	د/ عادل مصطفى
٤٨	التفكير فى العلمانية	د/ كمال عبد اللطيف
٤٩	ثقافة المقاومة	د/ فايز رسيد
٥٠	الحداثة ونقد الأدلوجة الأصولية	مصطفى خلال

٥١	الخريطة المعرفية للمجتمع العالمى	السيد يسين
٥٢	نقد الفقهاء لعلم الكلام	د/ أحمد سالم
٥٣	الليبرالية إشكالية مفهوم	د/ ياسر قنصوة
٥٤	تجـــديـد الفكر الـديـنـى عنـد أمين الخولى (عقلانية أم علمانية)	د/ أحمد سالم
٥٥	أدلجة الإسلام بين أهله وخصومه	د/ سعيد بن سعيد العلى
٥٦	الفكر الفلسفى فى المغرب العربى	د/ كمال عبد اللطيف
٥٧	سوسيولوجيا الأدب	يوسف الأنطاكى
٥٨	شعرية السيرة الذهنية	د/ محمد الداهى
٥٩	ذكريات صاحب الخبز الحافى	محمد العشاب
٦٠	التأملات - ماركوس أوريليوس	ت. عادل مصطفى
٦١	الرمــز والوعي الجـمــعي دراســات في سوسيولوجيا الأديان	أشرف منصور
٦٢	إشكالية التراث في الفكر العربي	أحمد سالم
٦٣	لحظات تفكير في قضايا عالم مضطرب	إبراهيم القادري
٦٤	الإسلاميون التقدميون	صلاح الجورشي
٦٥	المسلمون والحداثة الأوروبية	خالد زيادة
٦٦	نحو ثورة في الفكر الديني	محمد النويهي
٦٧	دولة الخلافة	سعيد بنسعيد العلوي
٦٨	الطبيعيات في علم الكلام	يمنى الخولي
٦٩	المنهجية الأصولية والمنطق اليوناني	حمو النقاري

٧٠	سيد قطب الخطاب والأيديولوجيا	محمد حافظ دياب
٧١	الخوارج في بلاد المغرب العربي	محمود إسماعيل
٧٢	المعرفة والسلطة في التجربة الإسلامية	عبد المجيد الصغير
٧٣	الصراع الإثني في المغرب الأقصى	سلمى محمود إسماعيل
٧٤	مشكلة عورة المرأة وملبسها	مصطفى معوض
٧٥	الوعي المحلق إدوارد سعيد وحال العرب	يحيى بن الوليد
٧٦	الخلدونية والتلقي	محمد حافظ دياب
٧٧	قضايا الرواية العربية الجديدة	سعيد يقطين
٧٨	سيمياء التأويل	رشيد الإدريسي
٧٩	مسك الليل «رواية»	سعيد بنسعيد
٨٠	شقة جامعة الدول «رواية»	محمد عبد الغفار
٨١	العنكبوت «رواية»	منصور مهنى
٨٢	جنازة «رواية»	سمير عامودي
٨٣	المسلسون «رواية»	أسامة الفروي
٨٤	المشغوف «رواية»	أسامة الفروي
٨٥	الوبر والمدرة «رواية»	محمود إسماعيل
٨٦	صراخ في البرية «شعر»	محمود إسماعيل
٨٧	المدخل إلى الفلسفة	وليم جيمس ايرل ت. عادل مصطفى
٨٨	أسباب الإنقلاب العثماني	محمد روحي الخالد/خالد زيادة
٨٩	الدولة العثمانية قبل الدستور وبعده	سليمان البستاني/خالد زيادة
٩٠	مشكلة العلوم الإنسانية	يمنى الخولى

re you are a

البداية والنهاية في الرواية العربية

مكتبة الأدب المغربي

" و على هذا الأساس ، فإن المقاربة التي نرومها بهذا الصدد لا تقف عند افتراض أن البداية هي فضاء نصي للانتقال من خارج النص إلى داخله (و من عالم الواقع إلى عالم التخييل) ، و أن النهاية هي انتقال ، كذلك ، من داخل النص إلى خارجه (من عالم التخييل إلى عالم الواقع) ، فحسب بل تتعدى هذه المقاربة كل هذا و ذاك ، مشرئبة إلى بحث اشتغالاتهما النصية . "

9 789774 990731

رؤية

الغلاف حسين جميل